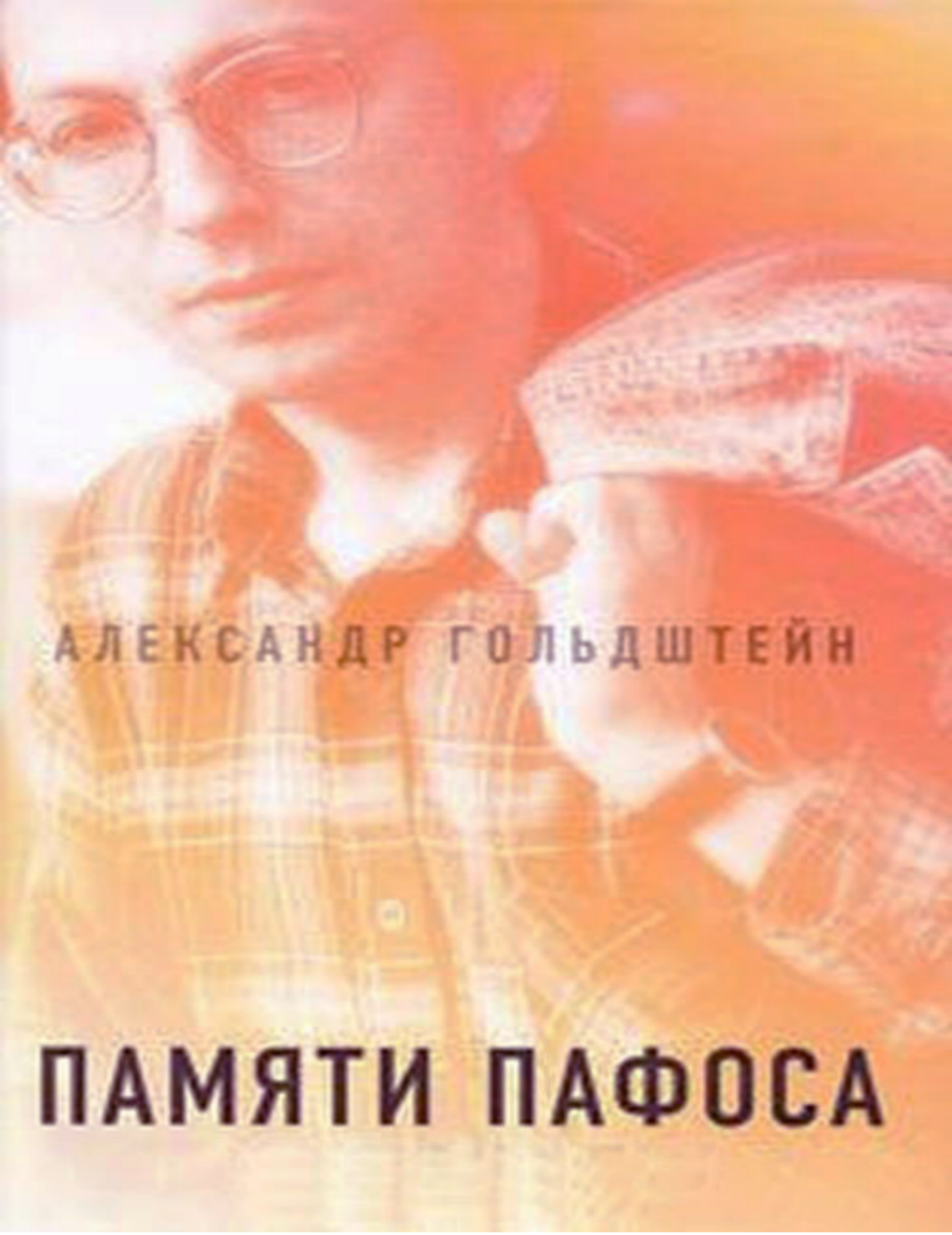
АЛЕКСАНДР ГОЛЬДШТЕЙН
ПАМЯТИ ПАФОСА

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Новую книгу замечательного прозаика и эссеиста Александра Гольдштейна (1957–2006), лауреата премий «Малый Букер» и «Антибукер», премии Андрея Белого (посмертно), автора книг «Расставание с Нарциссом» (НЛО, 1997), «Аспекты духовного брака» (НЛО, 2001), «Помни о Фамагусте» (НЛО, 2004), «Спокойные поля» (НЛО, 2006) отличает необычайный по накалу градус письма, концентрированность, интеллектуальная и стилистическая изощренность. Автор итожит столетие и разворачивает свиток лучших русских и зарубежных романов XX века. Среди его героев — Андрей Платонов, Даниил Андреев, Всеволод Иванов, Юрий Мамлеев, а также Роберт Музиль, Элиас Канетти, Джеймс Джойс, Генри Миллер и прочие нарушители конвенций. В сборник вошли опубликованные в периодике разных лет статьи, эссе и беседы с известными деятелями культуры.

- Александр Гольдштейн
  - Марк Харитонов. Правда внутренней сути
  - ЧИСТЫЕ СТРАНИЦЫ СЛОВАРЕЙ
  - БРЕМЯ СТРАСТЕЙ
  - МАСТЕР ЖИЗНИ НА ИСХОДЕ ДНЯ
  - МЕЖ ДИОНИСОМ И ЭДИПОМ
  - СТОКГОЛЬМСКИЙ СЧЕТ
  - ЭПОС БЕЗ ОТБРОСОВ
  - ДЖИНН БЕЗ ТОНИКА, ИЛИ ОДИССЕЙ И СИНДБАД
  - ДВА ПОПОВА, ИЛИ ВЕСЕЛЫЕ ПОХОРОНЫ
  - БЕЛЫЙ НЕГР
  - МУЗИЛЬ: ИСПОВЕДЬ УБИЙЦЫ
  - МИФ ГОЛОСОВКЕРА
  - ИССЛЕДОВАНИЕ УЖАСА
  - СМЕРТЬ НА КЛАДБИЩЕ
  - ДОЛЖНО БЫТЬ, ГЕНИЙ…
  - БЛАГОСЛОВЕНИЕ НАД СВИНИНОЙ
  - ПОСЛЕДНИМ ДИОНИС
  - ДВА КАТОЛИКА, ОДИН ЕВРЕЙ
  - ВОИНЫ ИЗ КОТЕЛЬНОЙ
  - ПЛАЧУЩИЕ ДЕМОНЫ
  - ТРОЯНСКИЙ КОНЬ ДАДА
  - ВЕЛИКИЙ АНИМАТОР
  - ПОПРАВКА К ТЕЛУ
  - ЭНДИ
  - ВООБРАЖАЕМЫЙ МУЗЕЙ

- МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЯЗЫК БЕССМЕРТИЯ
- ХРОНИКА НАЧАЛА ЛЕТА
- ОПЫТЫ НАБЛЮДЕНИЯ ЗА ТОЛПОЙ И ПРИКАЗОМ
- В ПАМЯТЬ ВАРВАРСКОЙ РОСКОШИ
- ВОЗВРАЩЕНИЕ ЛОЛИТЫ
- ЧЕРНЕЕ ЧЕРНОГО
- ОХОТА НА БАБОЧЕК
- ГОРОД ИМЕНИ ХОГАРТА
- РЫБА В РАСТВОРЕ
- ПРОЗА В СТИХАХ
- ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА С ЖЕНЩИНАМИ
- УТЕ И БЕРТ, ИЛИ ПАМЯТИ ПАФОСА
- НОВЫЙ ТАНЕЦ КАЗАНОВЫ
- ПОДСОЛНУХИ И МИЛЛИОНЫ
- НЕПРОНИЦАЕМЫЙ ДЖАЗ ВУДИ АЛЛЕНА
- БЛАГАЯ ВЕСТЬ СИРЕН
- БЕСКОНЕЧНО МОБИЛЬНЫЙ КОЛДЕР
- ПОСЛЕДНЯЯ ЖЕРТВА ЛАУДЕНА
- НИМФА И ОТШЕЛЬНИК
- ВОЗВРАЩЕНИЕ К ИСТОРИИ
- БАРХАТНЫЙ ДИВЕРСАНТ
- ЗАМОГИЛЬНЫЕ ЗАПИСКИ
- СЛУЧАЙ ВУЛФА
- ЛУЧШЕЕ ЛУЧШИХ
- КОМНАТА С АЛЛИГАТОРАМИ
- ОШО, ПРОРОК БОГАТЫХ
- ДЛИННАЯ АНФИЛАДА ФАНТАЗИЙ И СТРАХА
- ВОЗРОЖДАЮЩИЙ ИМПУЛЬС АРХАИКИ
- ПАРИЖСКИЕ ТАЙНЫ
- ТРИ ЖЕРТВЫ
- «ЛУЧШЕ ТАМ, ГДЕ ТРУДНЕЕ»
- «ХУДШИЙ ГРЕХ — ПРЕДАТЕЛЬСТВО»
- «МЕМУАРОВ Я ЕЩЕ НЕ ПИСАЛ»
- ЖИЗНЬ ПРИ ЦЕЗАРЯХ
- ПУТЬ И ВЫБОР

Александр Гольдштейн
ПАМЯТИ ПАФОСА

Марк Харитонов. Правда внутренней сути

Имя Александра Гольдштейна было у меня на слуху с 1997 года, когда он получил премию «Антибукер» за книгу эссе «Расставание с Нарциссом». С тех пор, однако, он так и оставался для меня одним из многих писателей, которых надо бы почитать, да руки все не доходят — сколько их. Мы ленивы и нелюбопытны, как справедливо заметил классик.

Не так давно добрая приятельница, тратящая в книжных магазинах изрядную часть своей пенсии, передала мне за ненадобностью купленную ею книгу «Аспекты духовного брака». Я открыл — и с первых же страниц, что называется, ахнул. Какая свобода и глубина, какая пристальность взгляда! Емкий, не без барочных излишеств, стиль, густые до вязкости фразы приходилось порой мысленно развертывать, а то и расшифровывать, усваивая не сразу — но каким благодатным оказывалось для читателя усилие, как питателен был этот — не поток мысли — ток напряженной энергии! Редкостная эссеистика! Личность автора, проступавшая из текстов, показалась мне чем-то близкой. Шевельнулась мысль о возможности связаться с ним, познакомиться.

Заглянул в Интернет — и только тут узнал, что Гольдштейн умер, оказывается, еще летом 2006 года, на 49-м году жизни. Пропустил, не заметил вовремя, и сколько еще запоздалых открытий ждет не только меня! На фотографиях небольшого роста интеллигентный еврей в круглых очках. Последний свой роман, «Спокойные поля», он писал, уже будучи смертельно больным, у него был рак легких. Повествование в романе ведется от лица автобиографического героя: предчувствуя близкий конец, тот обращается к литературе как к единственному утешению. В одной из глав упоминается морфий, снимающий боль и делающий легкими сны. Чтобы сохранить для работы ясную голову, Гольдштейн от морфия стал, однако, отказываться и умер, как говорят, поставив в своем романе последнюю точку.

После него остались всего четыре книги: кроме трех упомянутых, роман «Помни о Фамагусте». Впрочем, жанр всех этих своеобразных произведений не поддается привычным определениям. В одном из интервью Гольдштейн говорил, что «Аспекты духовного брака» сам он воспринимает «как сочинение прозаическое, роман в новеллах… да и в „Расставание с Нарциссом“ была включена повесть, стилизованная под

изображение невымышленных обстоятельств». В книгах, обозначенных как романы, меньше всего важен сюжет, да его, в сущности, и нет — разнородные, мало один с другим связанные эпизоды, но они буквально пронизаны эссеистикой, литературными размышлениями, автобиографическими отступлениями. Да о чем бы ни говорил автор, он, по сути, неизбежно рассказывает о себе.

Гольдштейн родился в эстонском Таллинне, но Прибалтика в его памяти, а стало быть, и на страницах, никак, похоже, не запечатлелась. С детства он жил в Баку, там окончил филологический факультет университета, работал в газетных редакциях, «шатался по промыслам и заводам», жил с рабочими в общежитиях, «сочинял справки о достижениях, ездил в командировки собирать взносы с колхозов» для полуфантомного Общества любителей книги. Наблюдательные, яркие, язвительные зарисовки выморочного советского быта разбросаны по разным книгам. Покинуть Баку его семью вынудили в 1990 г. армянские погромы — об этом тоже есть впечатляющее эссе. До тех пор Гольдштейн лишь примерял к себе идею отъезда. «Оседлость, подобно невинности, оказалась утраченной».

В Израиле он стал зарабатывать в разных изданиях как журналист, жил главным образом в Тель-Авиве, но приходилось не раз переезжать, подыскивая жилье подешевле, то в Яффе, то в Лоде. В свободное от поденщины время он и начал там писать свою прозу.

Израильская жизнь на страницах гольдштейновских книг предстает меньше всего еврейской — многонациональный бурлящий котел, грязноватый, отнюдь не интеллектуальный базар. Тут, конечно, арабы: «сметливые торговцы, сосущие извилистую кишку кальяна, верткие Аладдины, воздыхатели гашиша, томная лютость в их взглядах, шербетом облили змею». Тут и не всегда званые пришельцы из Африки, Азии, филиппинцы, эфиопы, румыны — кого только нет. («Нашествие» — так названо эссе о них). Выходцев из бывших советских республик приходится называть русскими, но русские ли они? Неизгладимо общими для всех остаются скорей советские черты. «Еврейский характер страны, кажущийся за ее пределами аксиомой, изнутри предстает едва ли уже доказуемой теоремой», — пишет Гольдштейн. И более жестко в другом месте: «Евреи запах уже потеряли, в отличие от оливковых соседей, они стесняются своих прежде сильных желез и мечтают уподобиться прочим, в стерильности погрязшим народам».

«Но в резервациях черного мракобесия еще остаются евреи евреями, — продолжает тут же писатель. — … Я бродил там в

канун Судного дня, когда вращали петухов над головами, и тени закона тонули на вечернем ветру в покрывшейся рябью околоплодной воде».

Слова о «черном мракобесии» следует считать, конечно, иронией, но совсем своим в ортодоксальных еврейских кварталах автор вряд ли себя чувствовал — не более чем симпатизирующий наблюдатель. О собственной религиозности Гольдштейна в текстах свидетельств нет, ее, скорей всего, и не было. Стал ли он сам израильским, еврейским писателем?

Для меня когда-то казалось несомненным, что человек, пишущий по-русски, где бы он ни жил, остается русским писателем — решает язык. Бродский оставался русским поэтом в Америке, пока не стал писать по-английски. Хемингуэй мог писать об Испании, Франции, Кубе и почти ничего об Америке, но писателем он оставался американским, каким же еще?

Гольдштейн эту мою уверенность поколебал. Ему представляется «малоаппетитной» идея «единства русской литературы: не так важно, где находится писатель — в Москве, Нью-Йорке, Берлине (подтекст такой, что жить надо в Москве, но об этом, щадя эмигрантов, говорят не всегда), важно, что сочиненное им вольется в общую реку — „вернуться в Россию стихами“». Нет, утверждает он, за пределами России складывается литература, ценность которой — «в иноприродности, инаковости своих проявлений». Существуют «самостоятельные организмы, использующие тот же язык, но с особыми целями, продиктованными особыми же геолитературными нуждами». («О литературной эмиграции»).

Случай Гольдштейна позволяет осмыслить эту проблему по-новому. Он, конечно же, везде ощущает себя евреем, прежде всего евреем. «Нет слова мощнее, чем нация… Она дает кровь жилам, семя для мошонки, зрак глазнице, я щедрости ее невозбранной должник. А был нераскаянный грех, мечталось бродягой безродно с вокзала пройти в пакс-атлантическом каком-нибудь городке мимо двухбашенной церкви, бархатной мимо кондитерской»… — дальше следует долгий пассаж с приметами европейских городков, однотипного гостиничного быта. «Полвека хотел проскитаться из отеля в отель, на вопрос о корнях отвечая кислой гримаской, давно, дескать, снято с повестки, человек без родинки, песеннотихий никто, расплачиваюсь евро, нет наций после Голгофы, моей-то наверное — каюсь, был грех, о, нация, нация, все мое от тебя, я капля из дождевой твоей тучи».

Гольдштейн вырос в Азербайджане, в Израиль попал прямо оттуда, с промежуточной задержкой в Москве (в азербайджанском постпредстве). Россия для него — одна из стран, и не главная,

русская литература — одна из литератур, ничто, кроме языка (но уж природного, незаменимого, о нем разговор особый), не связывает его с русской традицией. В книгах его ни разу не упомянут, кажется, ни Пушкин, ни Достоевский, разве что мимоходом, в литературе Гольдштейна интересует больше русский Серебряный век, с его европейскими реминисценциями — и, конечно же, европейская культура. Но при этом ничуть не меньше — мир тюркский (азербайджанский, мусульманский), мир армянский, (о нем прекрасные страницы в «Помни о Фамагусте») — всех, впрочем, не перечислишь.

Скупыми, на редкость емкими штрихами писатель умеет не просто нарисовать впечатляющие картинки национальной жизни — воспроизвести ее внутреннюю атмосферу. Вот наугад несколько примеров, они позволят кое-что понять, подойти, может быть, к наиболее важной особенности гольдштейновской прозы.

«Западный берег! Желто-серые кучи, судорожное оцепенение толп, оскомина бесчисленных мавзолеев уныния… Камера, повиляв, подбирает мальчонку, экскурсовода конторы „Аль-Акса“, здесь жил шахид, здесь и здесь. На улице Мучеников ругается семьянин: дети ворчат, у всех отцы как отцы, пойди тоже взорвись, надо так надо, пойду и взорвусь, горе мне, горе, пойду и взорвусь».

Хорошо, не правда ли? Или вот прихожане русской православной церкви, середина 20-х годов:

«Жилистые, в темных платках богомолки, корневища рассыпанной почвы… Приводили убогих. Вбрасывались напружиненной волей на костылях. Утюжками в матерых ручищах, от сергиевой оттолкнувшись земли, вкатывались на тележках обрубки. Пел бельмастый, заливистый, запрокинутый отрок в поддевке. Кудлатые, с заплечными мешками входили калики. Его в храме народ, и пала Россия».

О своем народе, о гибнущей стране размышляет здесь православный священник, отец Паисий — в этом персонаже без труда угадывается Павел Флоренский, русский религиозный философ, уничтоженный в сталинских лагерях, полуармянин, выросший на Кавказе, служивший в Сергиевом Посаде: «Смуглый восточник-священник, чей утолщенный к ноздрям нос украшала горбинка… Он усваивал на пяти языках, мог отчитать курс на профессорской кафедре математики».

В другом персонаже романа «Помни о Фамагусте», профессоре Бакинского университета Спиридонове, нетрудно узнать еще одного крупного мыслителя Серебряного века, Вячеслава Иванова, «поэта-мистагога, петербургско-московскую

знаменитость». В 1920–1924 гг. Вячеслав Иванов действительно жил в Баку, защитил там докторскую диссертацию «Дионис и прадионисийство». В одном из эпизодов романа он приглашает своего университетского коллегу, еврея Фридмана («молодой индоевропейский лингвист», прототип определить не берусь), посмотреть шиитское шествие шахсей-вахсей. Ритуал массового исступления, с кровавым самобичеванием, на грани членовредительства, описан автором, как всегда, картинно. Смотреть продолжение Фридман, однако, отказывается: «Я в Питере переел оргиазма».

Постоянное соседство на страницах гольдштейновских книг совершенно несхожих культур, еврейской, православно-русской, мусульманско-тюркской, конечно же, не случайно. Переходит ли это соседство, взаимопересечение во взаимовлияние, есть ли у автора представление о некой объединяющей их основе?

Нащупать ответ и сформулировать центральную, пожалуй, идею, которую от книги к книге осмысливает Гольдштейн, позволяет в романе «Помни о Фамагусте» вставной сюжет о даглинцах и их мугаме.

«Даг», поясняет автор, по-тюркски «гора», даглинцами, то бишь горцами, в книге названа группировка бакинских жителей, регулярно собиравшихся на асфальтовом пятачке, так называемом Парапете. («Даглинцы были обугленные. Даглинцев боялись».) Здесь они время от времени могли слушать мугам, мусульманское песнопение. Но традиционный мугам однажды перестал удовлетворять старейшину даглинцев, причину не сразу удалось объяснить.

«По форме он был тем же самым, что раньше, отверженным, раздирающим. И по сути своей он был таким, но только по внешней сути. Помимо формы, размышлял даглинец, с которой ассоциируется уклончивость и сокрытие подлинности, есть два уровня того, что ошибочно считается цельным и с чем сопрягаются понятия правды и глубины, — два уровня сути. Первый из них часто лжет, не подозревая об этом. Ложь внешнего уровня, как будто не говорящего правду, заключается в нечувствительности этой правды для рассудка и чувства, в приведении ее к такому виду, когда в ней начинают хозяйничать плавность и гладкость, и она становится ровной, беспрепятственно льющейся, как хиндустанский шансон. Правда внутренней сути другая. Пещеристая, шероховатая».

Читая это, нельзя не думать о прозе самого Гольдштейна, схожие слова не раз возникали в его размышлениях о литературе, искусстве. Откуда, однако, такие мысли у бакинского горца?

«На раздумья о сути навел его Сутин», — объясняет автор.

Художник Хаим Сутин, чей альбом случайно попался однажды мусульманскому старейшине. «Неважная полиграфия не помешала даглинцу почувствовать озноб от силы, которая снимала вопрос формы и содержания, принуждая задуматься о назначении… Сутин вытравил трафарет ремесла».

Так внешне прихотливо, но не случайно по *внутренней сути,* на глубине, соприкасаются повествовательные слои — как не случайным оказывается созвучие этого слова с фамилией художника, выходца из белорусского местечка, которого раввин однажды жестоко поколотил за то, что он изображал людей, нарушая религиозный запрет. Драматичные обстоятельства его жизни, о которых повествуется дальше, — «все было побочными обстоятельствами выявления сути. Ее медиумом, не спросясь, Сутина избрали однажды и навсегда».

Еврей, открывший новое понимание искусства, и не просто искусства, мусульманину-даглинцу — если это и придумано (конечно, придумано), то вполне в духе всей философии Гольдштейна, художественной и жизненной. Поиски сути, подлинности не внешней, видимой, а глубинной, к которой пробивается всякая культура и связанный с ней художник, — это можно сказать не только о его прозе.

Каждая клеточка его повествования наполнена жизнью. Напряженно, сосредоточенно, жадно вглядывается писатель в ее проявления, в этот мутноватый поток, который несет, волочит по дну, переворачивая, не привередничая, не различая ценностей, что угодно; житейский мусор, попутное впечатление, встреченная проститутка, тель-авивский торговец, одинокая русская баба, уличный философ, его самодеятельная теория, эпизоды человеческой глупости, слабости, болезненные ощущения — все может оказаться веществом литературы, мельчайшая частица хранит в себе скрытую энергетику, нужно ее лишь высвободить, проникнув сквозь видимость — к сути. В повседневности такое дается лишь вспышками, когда вдруг сфокусируется невнимательная, расслабленная, дремлющая душа, проявится в ней накопленное невзначай, про запас. В жизни напряжение не может быть постоянным. Служба литературы, если угодно, в этом и состоит: оживлять полусонную, инертную мысль, возвращать сосредоточенность взгляду, находить для этого неслучайные слова.

Я перечитывал Гольдштейна, работая над собственной прозой, читал по странице, иной раз по нескольку фраз, больше и не надо было, нельзя, когда чтение требует сотворчества, встречного труда, напряженной внутренней работы — и какими же приобретениями отзывалась эта работа! («Неотчужденное

чтение» — назвал Гольдштейн одно из эссе).

«В марте, в булочной Полуянова, мать покупала жаворонков с глазками из изюма, сдобная птаха с низкогудящего синего неба… Нынче таких не пекут, пришлось бы ведь восстанавливать все остальное, небо и взрослых, хлеб и детей».

В считанных словах — и жанровая зарисовка, и ощущение русской весны, и мысль о целостности национальной культуры, ее глубинных основ, где внешних примет недостаточно (жаворонков-то пекут и теперь, но это всего лишь хлебопродукт, сдобная булочка, если покупка не соединена с религиозным праздничным чувством).

В романах Гольдштейна меньше всего важны придуманные сюжеты, долго их проследить не удастся — обрываются, растекаются прихотливо; вымышленные персонажи, при всей своей портретной пластичности, психологических подробностях остаются все же полупрозрачными, переливчатыми; авторские суждения и оценки могут быть спорными. Всего важней в этой прозе сам язык, его вещество, на что бы ни перетекала независимо от сюжета мысль, взгляд автора. Язык этот заразителен, (я сейчас пишу и чувствую по себе). Цитировалось уже достаточно, хочется все же посмаковать еще, наугад.

Вот о судьбе знакомого по газетной редакции: «Месяц в больнице для нервных, подлечился, считалось, но, обвыкшись опять на свободе… вдруг умчался по желобу в жадный раструб, сгинул, всосанный медициной».

Иль о себе в школьные годы: «Я, раболепный потворщик, подстилка педагогических изнасилований, лишь бы отметка и успеваемость».

Но вот, если угодно, описание быстрой весны: «Набухшие почки, „пру и рву“, размножайтесь, размножились».

Такой эллиптизм в прозе для меня уже, пожалуй, чрезмерен. Боюсь, ни на один язык этого не перевести: словотворчество, культурные аллюзии, значение иных слов не понять без словаря — чья эрудиция поспеет за авторской? Популярности такая усложненность письма, что говорить, не приносит. Но Гольдштейн уже существует в печатном виде и постепенно будет до кого-то доходить. До многих ли? Подлинность явления редко подтверждается массовым успехом, во всяком случае, непосредственным, быстрым. Гольдштейн сам не раз об этом размышлял. Отдавая должное европейским знаменитостям, чей успех заслужен и неоспорим, он замечал: нередко их виртуозность и стилизаторский артистизм «маскируют гербарий, искусственные цветы, бабочек на булавках, подмену священного творчества изобретательным мастерством, когда домашнюю

газовую горелку пытаются выдать за главенствующий над морем огонь маяка».

Подлинность, наполненность неподдельной жизнью каждой клеточки повествования — вот к чему стремится писатель. Завершая одно из эссе в книге «Аспекты духовного брака», Гольдштейн призывает на себя кару «за то, что написал эти вялые строки и не смог им придать необходимой энергии».

Пишущему остается перепроверять по этой мерке себя самого.

Марк Харитонов

ЧИСТЫЕ СТРАНИЦЫ СЛОВАРЕЙ

Неистребимая тема русской мысли: Россия. Ни о чем другом эта мысль не размышляла с такой любовью, с таким отчаянием. Ни к какому иному предмету не припадала она с таким болезненным постоянством, словно иллюстрируя популярный философский тезис о вечном возвращении. В данном случае возвращался русский философ, а вернее будет сказать, что он и вовсе никуда не уходил, исповедуя строгое столпничество.

Но, как правило, Россия проявилась в русских текстах не одна: ее сопровождала Европа — мучительная и манящая, равно готовая отозваться на обращенный к ней доверчивый жест и грубо им пренебречь. Край святых чудес с его дорогими могилами, Европа служила объектом невротических переживаний со стороны как славянофильства, так и западничества. «Образ Запада, — пишет Е. Барабанов в недавней статье, — постоянно вызывает противоречивые чувства: страх, враждебность, ненависть (ксенофобия) и тут же — уважение, влюбленность, восхищение (эротически окрашенный невроз перенесения)… Уже самая эта невротическая амбивалентность образа Запада, закрепленная болезненными самоупреками, обнаруживает его мифологическую природу. Это — миф, вышедший из лона коллективного бессознательного, где царствуют инстинкты, вытесненные из сознания травмы, архетипы. Миф о „мужском“ авторитарном могуществе — запретно-страшном и запретно-сладком одновременно». Так Махатма Ганди в ранней своей юности, когда он отнюдь еще не был Махатмой, а, подобно молодому Аврелию Августину, искушаем был любострастными уклонениями плоти, каковую ублажал с неумеренным пылом, — Ганди, говорю я, из своего наследственного вегетарианства вожделел также и к европейской мясной пище, подававшейся в близлежащей британской харчевне. Тайно и дерзко этого мяса вкусив, Ганди прошел посвятительный обряд приобщения к западному миру, и впоследствии Мохандасу Карамчанду понадобились долгие годы внутренней борьбы, чтобы вернуться к родным началам национальной самобытности. Сходное отношение к манящей и гибельной Европе отличало эмансипирующуюся интеллигенцию ряда других стран, задержавшихся с буржуазной модернизацией, — назовем Японию эпохи революции Мэйдзи и Турцию периода Танзимата.

Русская мысль знала две великие тайны, сливавшиеся в итоге в драматическое единство: Россию и Запад, Россию и Европу. Она вглядывалась в эти тайны до боли в глазах; так словоохотливый

мистик Успенский всматривался в щербатое лицо большого Сфинкса, прозревая в нем загадку безмолвного Египта. Как бы ни относиться к этой кризисной познавательной установке — она имела реальную почву. А именно: несомненную несоприродность двух цивилизаций, столь знаменательную, что можно было бы пренебречь очевидной гетерогенностью Европы, представлявшей собой конгломерат различных культур и религий. Попадая в Россию, западный путешественник обнаруживал себя в другом мире, живущем в системе особенных временных ритмов и пространственных координат; это повелось с Герберштейна и Олеария и протянулось до XIX столетия. Книга Кюстина всегда раздражала меня высокомерным снобизмом и дешевой пиротехникой поверхностных обобщений — поэтому оставим ее. Маккензи Уоллес, посетивший страну во второй половине века, не снискал громкой славы, хотя его двухтомный труд в неизмеримо большей степени заслуживает нашего доверия. Уоллес провел в России шесть лет, исколесил ее во всех направлениях, в целях своеобразного культурантро-пологического погружения пожил в деревенской глухомани, отменно изучил язык и, в конце концов, проникся к месту своего затянувшегося пребывания изрядной симпатией. Доброжелательный отчет Уоллеса являет собой картину мира, бытийствующего в себе и для себя. Его старинная архитектура, коей так еще были внятны «слова деревенские и лесные» (Джамбаттиста Вико), располагалась вдали от дымных громад новых европейских мегаполисов, где кипела неведомая еще в России урбанистическая жизнь, деловито сновали джентльмены в котелках, а работные дома пополнялись новыми несчастными обитателями: плюралистическая демократия, социальная мобильность и не выдуманная марксизмом пауперизация долго сопутствовали друг другу.

Архаичная российская идиллия продолжалась, однако, не вечно. Стремительно модернизировавшаяся страна на рубеже двух столетий и между двух революций ворвалась в европейский континуум, она стала синхронна его циклам и ритмам. Параллельно этому — я приблизился наконец к центральному пункту статьи — русский язык и культура Серебряного века вошли в пору подлинной зрелости и содержательного богатства. Этот тезис может показаться странным — как если бы я отрицал тот факт, что на всем протяжении XIX столетия в пределах русской культуры создавалась одна из самых впечатляющих литератур за всю историю словесности, как если бы я, упомянув о Серебряном веке, напрочь проигнорировал век золотой. Но речь о другом. О том, что только к началу нашего столетия русский язык

и в целом культура преодолели свойственные им ранее серьезнейшие концептуальные ограничения и пустоты и это позволило методологически грамотно размышлять на самые сложные и отвлеченные темы. Ранее подобной возможности не было. Пушкин писал в 1825 году: «Положим, что русская поэзия достигла уже высокой степени образованности: просвещение века требует пищи для размышления, умы не могут довольствоваться одними играми гармонии и воображения, но ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись; метафизического языка у нас вовсе не существует».

Продолжалось это немало столетий, но языковая ситуация только дублировала ситуацию общекультурную. Русская культура вплоть до конца XIX века изобиловала содержательными зияниями и пустотами, в ней были огромные не возделанные теоретическим умозрением смысловые поля (главным образом, в сфере философии, психологии, социологии), которые более или менее успешно осваивались в Европе, где отвлеченная проблематика находила для себя адекватное выражение в специальном, технически опрятном слове. Западная культура создала специальные языки для работы с «метафизическим» содержанием и тем самым получила это содержание в свое пользование. С помощью изящной словесности его, как ни старайся, выразить невозможно. Вернее, оно становится совсем другим. Когда Белинский утверждал, что философ говорит силлогизмами, поэт — образами и картинами, а говорят они одно и то же, он высказывал типичное заблуждение романтической эпохи — заблуждение не столь безобидное, ибо оно закрывало перед русской культурой области новых, нехудожественных смыслов.

Как бы то ни было, пустоты неуклонно заполнялись, работа в направлении, противоположном национальной замкнутости, совершалась громадная, и в эпоху Серебряного века русская культура освоила для себя страницы «метафизических лексиконов»; не утратив национального лица, она стала культурой международной и универсальной, свободно пользующейся всеми открытыми к тому времени умственными ресурсами, а некоторые из них открывая самостоятельно — на потребу остального мира. Никогда прежде эта культура не смогла бы на равных участвовать в таком, например, показательном начинании, как издание международного философского ежегодника «Лотос», где русские неокантианцы и последователи только-только набиравшего популярность Гуссерля изъяснялись на том же концептуальном языке, что и их европейские коллеги. В лексическом отношении этот язык тоже был безупречен, и уже

никакой новый Герцен, справедливо посмеявшийся в «Былом и думах» над птичьей абракадаброй своих юных соотечественников-гегельянцев, не сумел бы отыскать в нем повода для сарказма. Универсализм творческих проектов Серебряного века, лишенных провинциальной замкнутости (от которой русская культура не была избавлена и в свои звездные часы XIX столетия), остается стимулирующим и труднодостижимым образцом — несмотря на то, что на слишком многие тогдашние проекты чересчур наглядно наложилась печать породившего их времени, так что сейчас они представляют собой лишь историческую ценность.

Как говорится, все изменила революция, повернувшая вспять антиизоляционную культурную направленность России. Отмечаю сей факт в порядке констатации, а не в качестве запоздалого публицистического осуждения. Вероятно, самым пагубным для культуры следствием революционных потрясений явилась долговременная государственная закупорка — «закрытое общество». Правда, первоначально, до тех пор пока не была отброшена идея мировой революции, советская цивилизация мыслила себя цивилизацией международной, сплачивающей вокруг своего тела интернационалистские левые движения и мировые радикальные эстетические поветрия. Интернациональная левая культура привнесла в жизнь XIX века своеобразный и значительный элемент мазохистски окрашенной искренности, экспериментального утопического воображения и надрывного эгалитарного партнерства («слышишь, товарищ?»). Между левоэстетской Москвой 20-х годов и еще одним сногсшибательным авангардным Вавилоном того времени — Берлином — существовали самые насыщенные взаимоотношения. То была революционная культура, остро нуждавшаяся в мировой акустике славы, эксперимента, эпатажа и переустроительной конструктивности. Потом государство перестало быть революционным, превратившись в империалистическое, и его универсалистские порывы находили для себя выход в практике международных территориальных захватов. Культура же принимала все более замкнутый, насильственно огражденный характер, и эта чудовищная изоляция достигла абсолютного максимума в десятилетие, прошедшее между окончанием Второй мировой войны и официальным ниспровержением Сталина.

В дальнейшем изоляционизм, разумеется, утратил свою тотальность, как утратил ее режим в целом, но принципиальная систематика закрытого общества пребывала в силе. Результаты хорошо известны; в их числе — неизмеримо усилившаяся невротическая реакция на Запад, ставший объектом безудержной, абсурдистской мифологизации. Это также новые, в невиданном

количестве накопившиеся зияющие пустоты на теле современной русской культуры: дыры, щели, провалы, траншеи, воронки — устранение их представляется очень тяжелой задачей, неподвластной одной лишь просветительской активности, какие бы героические и масштабные формы ни принимала она в нынешней бедной и богатой России.

В сущности, для того чтобы уяснить, чего лишились носители русской культуры (и среди них — многие из нас, евреев и израильских граждан), достаточно заглянуть в любой приличный иностранный книжный магазин — допустим, англоязычный. Беглый проход вдоль стеллажей наводит на грустные размышления. Я имею в виду даже не то, что солидная армия умственных лидеров нашего века бодро продефилировала мимо русского языка и только в последние два-три года отдельные ее представители зазвучали на этом экзотическом наречии. Это еще полбеды. Приятно, конечно, получить 20-томного переводного Юнга, но не так уж необходимо, потому что поезд давно ушел, успев с тех пор несколько раз поменять направленье пути. Неизмеримо хуже то, повторяю еще раз, что русская культура вновь стала провинциальной, что в ней отсутствуют даже не имена, а важнейшие концептуальные языки, сферы и отсеки, целые самостоятельные методы выражения и структурирования определенного содержания — преимущественно философского, политико-социологического и психологического плана. В русском искусстве, где тоже немало провинциального, дело обстоит не в пример благополучнее: в рамках авангарда и постмодерна 60–80-х годов — советского и перекочевавшего за границу — появились тексты мирового класса и, что самое главное, были разработаны оригинальные творческие стратегии и эвристические модели. К тому же «провинциализм» в искусстве, если он хорошо продуман, может быть обаятелен и плодотворен — в отличие от провинциализма философской и политической культуры, где «национальная таблица умножения» (Чехов) добрых чувств к себе не вызывает.

Чистые страницы словарей. Отсутствуют те самые языки и методы обращения с духовным материалом, которые на Западе давно вошли в плоть и кровь умственной жизни, растворились в ее воздухе и составе, так что среднеинтеллигентному евроамериканцу не обязательно вчитываться в классические тексты психоанализа, дабы суметь объясниться на этом жаргоне (например, грамотно и толково рассказать врачу о своих психологических проблемах) и кое-что понять, когда на нем говорят другие люди, — пусть даже общий уровень их разговора превосходит пределы его разумения. Такого рода пустоты, в том

числе лакуны политического или правового сознания и словаря, не заполнишь переводами возвращенных в обиход авторов и сочинений; здесь требуется воссоздание некоторых основополагающих теоретических и социальных практик — в том случае, если современная русская культура действительно хочет быть современной, то есть не изолированной, не огражденной (при сохранении унаследованного облика и набора традиционных характеристик).

Незнание (в бытовых, что называется, пределах, в рамках здравого смысла) современных международных концептуальных языков, в особенности тех из них, что связаны с выражением психологического и социального содержания, весьма осложняет жизнь среднего русского человека за границей. Например, когда он еврей, переселившийся на свою прародину, в Израиль. По крайней мере, о себе я это могу сказать определенно. Такому человеку бывает трудно помыслить свой опыт «в терминах», соответствующих этому опыту, который только на первый взгляд кажется необычным, уникально-катастрофическим. Тогда как на самом деле подобного рода опыт типичен для XX века, а следовательно, известны способы психотерапевтического купирования почти неизбежно возникающей боли. Не научившись внутренне преодолевать свою естественную эмигрантскую невротичность, этот человек нередко компенсирует ее, вступая в абсолютно бессмысленные споры о сравнительных достоинствах и недостатках «двух культур» (какой смысл он при этом вкладывает в слово «культура», чаще всего остается неясным) — той, в которой он вырос, и той, что его встретила на новом месте жительства. Болезненная напряженность, с которой еще недавно велись эти антикоммуникативные диалоги, в равной мере характеризует как психологическое состояние говорящих, так и пустотное строение больших отсеков культуры, каковую спорщики взялись защищать. Эту культуру — безусловно, интересную и значительную, как всякий самозаконный исторический феномен — можно с полным на то основанием назвать советской — в ценностном, а не оценочном значении слова.

Автор не призывает к низкопоклонству перед Западом. Автор не враг себе. В нем сидит генетический ужас быть вовлеченным в собеседование на эту скользкую тему. Все цивилизации равны перед Богом, сказал бы он, немного переиначив знаменитую максиму Леопольда фон Ранке, хотя несомненное эмоциональное предпочтение отдано в этих заметках открытому типу жизнеустройства. К тому же Запад не является чем-то единым. Напротив, он разнороден и конфликтен. Да и что считать

Западом, если он простирается от Ближнего Востока до Дальнего, включая в себя Израиль и все более активно соучаствующую в западных судьбах Японию, склонную, в лице некоторых своих идеологов, считать себя скорее Дальним Западом, нежели Дальним Востоком? Однако в известном и, пожалуй, определяющем отношении Запад един, ибо он, как мы знаем, обладает ухоженными полями сообщающегося, взаимопереводимого смысла. Это и есть Общий рынок — рынок товаров, услуг, ценностей, идей. Задиристый американист Г. Носков, очень к месту напомнив мысль Гёте о неминуемом образовании в ближайшем будущем мировой литературы (которую поэт связывает с «увеличивающейся быстротой средств передвижения», то есть с развитием коммуникационных систем), пару лет назад удачно рассуждал об этих предметах: «Открывая самые различные журналы разнообразных государств, мы видим сегодня рекламу одних и тех же товаров, причем даваемую без малейших изменений, будь то реклама французских духов Кристиан Диор или новой марки BMW — речь может идти лишь о вариантности языка рекламных текстов, сообщающих одно и то же… После очередного вручения „Оскаров“ мы можем обнаружить сходные материалы о награжденных как во французском „Пари-матч“, так и в испанском „Эль паис“, как в итальянском „Экспрессо“, так и в германском „Шпигеле“. Европейский контекст порой становится унифицирующим: перечисленные… журналы действуют практически синхронно и имеют чрезвычайно похожее полиграфическое исполнение».

Вероятно, это и есть «всеобщее гомогенное государство» постисторической эры, о котором говорил франко-русский философ Александр Кожев (Кожевников), ссылаясь на Гегеля, а потом — Фукуяма, сославшийся на них обоих. Либеральная демократия. Универсальная культура потребления. Мир без аннексий и контрибуций. Можно не опасаться, что тебя застрелят при переходе границы. Впрочем, в этом отношении Запад восстанавливает то, что им было утрачено: Цвейг вспоминал, как до Первой мировой войны он путешествовал из страны в страну, не имея ни визы, ни даже паспорта. Должно быть, такому миру угрожает чудовищная скука. Но все возможные возражения против него известны так давно, что поистине скучны еще более.

Г. Носков пишет далее, что, подобно тому как Европа и мир заинтересованы в создании конвертируемых валют, заинтересованы они и в создании «конвертируемых культур, культур, легко входящих в другие культуры, естественно действующих на… чужих территориях». Возникающие в результате тотальная взаимопроницаемость и

взаимопереводимость если и не вовсе устраняют проблему, осложнявшую людям жизнь после вавилонского строительства, то, по крайней мере, делают ее менее острой. Все мало-мальски заметные авторы мгновенно транслируются из одного языка в другой, так что складывается впечатление, что они пишут на некоем универсальном Языке (в концептуальном, ценностном смысле он и впрямь универсален). Три десятилетия назад это отмечала в своих мемуарах Н. Берберова. Универсалистские интенции сочетаются с уравновешивающей их устремленностью к национальному своеобразию — только оно способно вызвать настоящий интерес и претендовать на место в общем рынке культуры. Нравится нам все это или нет — вопрос, не имеющий отношения к делу.

Выработку механизмов конвертируемости национальных смыслов, которые благодаря этому начинают участвовать в «общем деле», в трансконтинентальном цивилизованном строительстве (так образуются и международные ценностно-понятийные языки), следует считать одним из главнейших достижений западного мира. Советская Россия занималась лишь трансляцией идеологических смыслов на подвластные ей территории. После падения европейского коммунизма и железного занавеса ей приходится заполнять чистые страницы своих национальных словарей общеупотребительными лексемами, приноравливаясь к доминирующему в мире евроамериканскому человечеству. В настоящее время можно говорить о нескольких направлениях этой официально-государственной и неофициально-общественной деятельности.

Прежде всего, сама перестроечная и постперестроечная власть декларировала желание войти в «европейский дом» и в соответствии с этой целью принялась строить свою политику, в том числе политику культурную. Здесь российская власть находит поддержку внутри страны у зарождающегося предпринимательства, либеральной прессы и весьма заметных социальных слоев, склоняющихся — когда сознательно, когда интуитивно — к идеологии гражданского общества. Идеи имперской или национальной исключительности, изоляционные теории самобытного пути имеют несомненный вес, но, кажется, далеко не столь внушительный, чтобы перешибить и раздавить государственный «мондиализм». Тем более, что самые активные группы населения (в первую очередь — молодежь) наконец-то утвердили законность своего давнего тяготения к западному типу жизнестроительства и западной массовой культуре, которая широким потоком хлынула в Россию, намереваясь ее всю затопить — от гребенок до ног. Для того чтобы еще раз

выкорчевать из общества ценности свободного потребления, одних карательных усилий сверху далеко не достаточно. Для этого необходим гигантский выброс коллективной отрицательной энергии, который, при всем уважении к революционным традициям России, теперь едва ли кто возьмется прогнозировать. К тому же ползучая гидра вестернизованной потребительской цивилизации умудряется выживать и после прямого в нее попадания. И даже тогда, когда на спусковой крючок нажимают не лукавые обманщики наподобие Анпилова с Зюгановым, а сам аятолла Хомейни (да откроются перед ним врата рая). Уж если иранским стражам исламской революции не удалось вытравить в народе память о «кока-коле» (на сей счет есть немало свидетельств — от увлекательной прозы Найпола «Among believers», написанной по горячим следам его исламского путешествия начала 80-х годов, до сравнительно недавних заметок московских журналистов), то всем другим такая задача и вовсе не по плечу. Музыка, мода, кино, различного рода масс-культурные поветрия и интернациональные стили жизнеповедения — все это захватывает сегодняшнюю Россию синхронно с остальным миром.

В области элитарной культуры началась совместная с Западом работа над интереснейшими теоретическими проектами, причем их участники изъясняются на общем понятийном языке (можно назвать среди прочих изданий сборники «Социо-логос» и многообещающую международную философскую серию «Ad Marginem»; еще пару десятилетий назад подобные острова гуманитарного общего смысла возникали чрезвычайно редко, семиотика являлась одним из крайне малочисленных исключений). Мы легче оценим необычность таких начинаний, если вспомним, что говоривший urbi et orbi самиздат пользовался вполне областническим, региональным наречием, обводя себя замкнутым кругом чисто российских тем, понятий и матриц и меняя государственный плюс на оппозиционный минус. Другого языка он в массе своей просто не знал. Но, может быть, самый парадоксальный пример — это антиизоляционистская, «прозападная» установка некоторых современных интеллектуальных групп, заявляющих о своей глубокой ненависти к «мондиализму». Эти молодые русские фундаменталисты разительно отличаются от своих простоватых старших коллег-почвенников (а также от оппонентов из числа либералов-шестидесятников) основательным образованием и потребностью в планетарном теоретическом синтезе. У них европейские учителя (Рене Генон и Джулиус Эвола), довольно тесные связи с европейскими единомышленниками, входящими в

редколлегии их изданий (журнал «Элементы» и «эзотерическое ревю» «Милый ангел»), общий с ними концептуальный язык или даже мандельштамовская «идеальная встреча». Когда живой классик французских новых правых Ален де Бенуа нанес визит московским идейным собратьям, либеральные обозреватели были премного удивлены тем, что его выступление не содержало в себе ничего такого, о чем нельзя было бы прочесть в программных статьях авторов газеты «День»…

Чистые страницы лексиконов, таким образом, заполняются сейчас разными людьми и с самых разных позиций. Освоение этих новых страниц — нелегкое, порой мучительное занятие, потому что люди находятся внутри общества, которое решило не быть прежним, но еще не стало другим. Но и тем бывшим советским гражданам, кто, желая ли того или влекомый волею исторических обстоятельств, оказался за границей, например в Израиле, — вынужденная учеба тоже не сулит комфорта. Ведь помимо новых кодов социального поведения и специальных понятийных жанров им приходится ускоренными, продиктованными необходимостью темпами осваивать трудный иностранный язык, — язык в обыденном, а не семиотическом смысле этого слова. Однако такая ситуация, повторим в утешение, типична для нашего века, накопившего множество примеров и способов ее благополучного, достойного разрешения.

17. 06. 93

БРЕМЯ СТРАСТЕЙ

Лев Гумилев рассказал в автобиографических заметках, что основная для него идея пассионарности явилась к нему в тюремной камере — душной, перенаселенной, опрокинутой в небытие и учтенной лишь в ГУЛАГовских количественных сводках. Главные свои сочинения автор написал вне стен советского острога, но воздействие многолетней неволи запечатлелось в этих трактатах с такой сокрушительной силой, что они уже никогда не могли избавиться от следов особой поэтики тюремного текста. Эта поэтика неоднородна, потому что тюремный текст знает несколько разновидностей, но в данном случае дотошной классификацией уместно пренебречь, ибо нас интересует один наиболее впечатляющий извод — тотальный тюремный текст. В чем его характерные черты? Они вытекают из самого определения.

Будучи тотальным, такой текст в принципе не может быть сведен к чему-то, что находилось бы за его границами и не принадлежало бы к его всеобъемлющему смыслу (это не означает, что у тотального тюремного текста нет идейных и стилистических предшественников). Он всецело аксиоматичен и сам являет собой свой высший суд. Сотворенный или задуманный в подземных недрах выморочного, изнаночного существования — в черной дыре антижизни, где-то возле нар, параши и блатарей с вертухаями, — он несет в себе абсолютную истину о пребывающем наверху «свободном мире» и предлагает различные, но всегда единственные способы обустройства последнего. При этом считается, что мир вне тюрьмы истомился без руководящих указаний. Оправдывая гипотетические ожидания, тюремный текст нередко сообщает на волю сведения о том, как надо преобразовать оставленную без присмотра действительность. В частности, он любит создавать ее идеальные варианты, которые, конечно, никакими вариантами не являются, поскольку всякий раз воплощают в себе непререкаемую картину мира. Это, например, путь Кампанеллы с его «Городом Солнца», где специальный ящик для доносов (аналог его имелся в городах европейского Возрождения) дополняет упорядоченную систему половых сношений горожан.

Помимо ограниченных во времени и пространстве общественных утопий, тотальный тюремный текст тяготеет к правильному объяснению всего мироздания и всей мировой истории. Пожалуй, наиболее яркими образцами этого рода стали в XX веке «Роза мира» Даниила Андреева и семитомный «Христос»

народовольца Николая Морозова — бессрочного шлиссельбургского сидельца, а потом почетного академика АН СССР (кроме Морозова этого звания удостоился, если не ошибаюсь, еще только Иосиф Сталин). Андреев был человеком пылким, но и смиренным. Он рассуждал об астральных предметах без гнева и пристрастия, в полном духовидческом согласии с собственной отщепенской участью, ни с кем не стремясь расквитаться в своем одиноком слове. В маниакальных же историко-астрономических писаниях иконоборца Морозова, как проницательно отметил читавший их в молодости Юрий Олеша, сквозит жгучая, страшная месть. Вы хотели сгноить меня в каменном мешке? Ну так получайте. Не было никакой вашей великой истории. Вся она длилась две жалкие тысячи лет. Да-да, вместе с Акрополями и Парфенонами, чей возраст бессовестно и невежественно преувеличен, дабы сочинить вам достославное прошлое, коего не было, не было, не было!!! По сравнению с великим отказом Морозова гумилевская ересь выглядит академически благочинной, но мстительная аутсайдерская закваска ощутима и в ней.

Тотальному тюремному тексту удается также конструирование возможных миров — гротескных, невероятных, сублимирующих накопленное вожделение. Возможные миры в подобных случаях успешно замещают так называемую реальность, объекты и ценности которой подвергаются веселому сексуальному надругательству. Тюрьму в этих произведениях разрушают до основания, но тюремный дух источают в процессе работы сами стенобитные орудия: как тонко выразился один философ, осквернение возможно только на фоне острого переживания того, что оскверняется. Больше всех преуспел на этом ниспровергательном поприще маркиз де Сад, однако элементы своеобразного «изнасилования» прослеживаются и в трактатах Морозова и Гумилева. Если в романах де Сада распутники-либертены фантастически изгаляются над несчастной Жюстиной, то у Морозова с Гумилевым сексуальные опыты производятся над телом всемирной истории — ее многочисленные пустоты и податливые темные места ритмично заполняются твердой и мстительной мыслью исследователей.

Концепция Гумилева — отчетливо романтическая. Это не свобода, а воля, степь и десятый век (как остроумно подметил Георгий Федотов, русское слово «свобода» звучит почему-то совсем не по-русски). Пассионарность, то есть способность к исключительному жертвенному выбросу энергии, замечательна тем, что совершенно не связана с соображениями практической выгоды. Пассионарность — это самосожжение, испепелившее

приземленный корыстный расчет, и даже очевидная близость гибельного финала (а мог бы жизнь просвистать скворцом, заесть ореховым пирогом…) не в силах отклонить пассионария от его сумасшедшего пути. Пассионарность отрицает любую функциональную приуроченность, она есть глубокая страсть и чистая воля к страсти, тогда как тюрьма пытается свести человека к номеру и функции. Оттого и прекрасен кочевник, что весь он — порыв и степная миссия, и кровь в его жилах чиста, не отравлена потребительским воздухом города, — города, который построил тюрьму. И конечно, не провинциальному торговому Киеву суждено было начать русскую государственность, нет, основа ее — в монгольской империи Чингисхана. Чингисхан — вот кто, по словам гениального евразийца Николая Трубецкого, стоял у истоков идеи Евразии, это в его «монгольском кочевом феодализме» (термин советского евразийца академика Владимирцова) нужно искать ответ на «русский вопрос».

Романтическое противопоставление самозабвенного творчества и корыстного умысла пронизывает историософию Гумилева — весьма архаичную по своему умственному строю. Слишком знакома эта смесь неовагнеризма с вульгаризированным ницшеанством: рыцарские народы, подобно арийским маэстро, творят дионисически жертвенно и безоглядно, повинуясь духу трагической музыки, а их трусливые оппоненты тем временем покупают наемников и прибирают к рукам золото оседлого мира. Пассионарность — это великая дионисийская страсть, мистически дарованная из космоса Избранным, так что бессмысленно спрашивать, что за амок тебя гонит вперед и суждена ли тебе остановка на беспощадном пути. Между прочим, отдаленное предвестие пассионарских борений содержится в трактате Даниила Андреева, и Гумилев этот текст мог знать, поскольку Лев Николаевич встречался как будто в заключении с автором «Розы мира»: «Почему и ради чего, какими именно социально-экономическими причинами понуждаемый, русский народ, и без того донельзя разреженный на громадной, не обжитой еще Восточно-Европейской равнине, в какие-нибудь сто лет усилиями отнюдь не государства, а исключительно частных людей, залил пространство, в три раза превышающее территорию его родины?.. А деяния, внушавшиеся землепроходцам, сводились к одному: силами нескольких сотен богатырей захватить и закрепить за сверхнародом российским грандиозные пространственные резервы… Перед каждым возникала не та общая, историческая цель, а мелкая, частная, конкретная: борьба за свое существование путем устремления на Восток за горностаем; но остановиться почему-то было невозможно». И так

далее.

Но коль скоро мы заговорили об источниках вдохновения Льва Гумилева, то помимо неовагнерианской мифологии, евразийской доктрины (а в ней были великолепные прозрения) и общей поэтики тотального текста необходимо назвать — и даже в первую очередь — сочинения великого публициста и эстета Константина Леонтьева (1831–1891). Гумилев вроде бы на труды его не ссылался, но однажды, незадолго до смерти, прямо объявил его своим любимым мыслителем. Наукой леонтьевская блестящая проза не являлась. Она была чем угодно другим — искусством, идеологией, проницательной политикой, а потому Гумилеву подходила идеально. От Леонтьева у него многое, в том числе лучшее, что у Гумилева есть, — осанка аутсайдерского превосходства и стиль: изящная патрицианская небрежность, смешение высокомерного дворянского просторечия с интеллигентской ученостью. Так мог бы сочинять какой-нибудь пожилой проконсул, в свое время погулявший в походах во славу империи. Учитель рассчитывал траектории государственных судеб, приходя к неутешительным выводам. Фатум этих ампирных строений предначертан и предрешен. Любому государственному организму суждено миновать три фазы: первоначальной простоты, цветущей сложности и вторичного смесительного упрощения. Последняя фраза означает смерть — более или менее продленную во времени. Сроки, в течение которых совершается грустная эволюция, тоже известны — тысяча лет, с небольшими исключениями, вроде Китая, каковым по обыкновению можно пренебречь. В смертельный период, согласно учителю, уже вступила Западная Европа с ее либеральным прогрессом, буржуазным самодовольством и тошнотворным единообразием красок, манер, одеяний — сюртуки, стеки, повсюду одно и то же — в Берлине, Париже, Вене, а теперь и в Санкт-Петербурге.

Сейчас я выпишу одну невероятно истрепанную леонтьевскую цитату, но она нам послужит для пользы дела: «Не ужасно ли и не обидно ли было бы думать, что Моисей восходил на Синай, что эллины строили себе изящные Акрополи, римляне вели пунические войны, что гениальный красавец Александр в пернатом каком-нибудь шлеме переходил Граник и бился под Арабеллами, что апостолы проповедовали, мученики страдали, поэты пели, живописцы писали и рыцари блистали на турнирах для того только, чтобы французский, или немецкий, или русский буржуа в безобразной комической своей одежде благодушествовал бы „индивидуально“ и „коллективно“ на развалинах всего этого величия?.. Стыдно было бы человечеству,

чтобы этот подлинный идеал всеобщей пользы, мелочного труда и позорной прозы восторжествовал бы навеки».

Если мы присмотримся к приведенному фрагменту повнимательнее, то убедимся, что из него и ему подобных — у Леонтьева их огромное множество, — как из зерна, вырастает весь Гумилев. Где учитель говорит о государственном подъеме и упадке, там ученик рассуждает о взлете и затухании этноса, который с вершин жертвенной страсти низвергается в низины отвратительного торгового благополучия. Вослед учителю ученик упивается красочной эстетикой истории, ибо, повторим, Леонтьев был великий эстет и художественные критерии у него решительно преобладают над моральными. А красота требует не благостной и неосуществимой гармонии, но трагического напряжения всех сфер бытия, требует боли, мучений, неравновесия, одним словом, жестокого праздника насилия, и Гумилев, в свою очередь, с восхищением пишет о жажде действия, которая толкала юношей в кровавую сечу, а сверстницы выражали свой восторг доступным для них способом. «И в эпохи пассионарского напряжения общественное мнение за это девиц не осуждало слишком строго; ханжество пришло вместе с остыванием пассионарности».

Эстетизация истории сопровождается у обоих писателей безудержной ее идеологизацией: они не описывают, а выносят оценки, соболезнуют, проклинают, дают советы. Оба творят мифопоэтическую летопись мира (впрочем, до Хомякова с его «Записками о всемирной истории» им в этом смысле далеко обоим), к строгой науке отношения не имеющую. Но так ли уж нам непременно нужна эта наука? Как говаривал один знаменитый физик, любовь тоже не наука, но ничуть не хуже. А тут открыл — и поневоле зачитался.

Правда, учитель писал ярче, острее, да и мыслил парадоксальнее. Он однажды усмехнулся в варшавской газете, комментируя уличное происшествие, — какой-то хам, кажется, офицер, толкнул в лужу старушку.

Оно, конечно, нехорошо старушек толкать, согласился философ. Ну, а вот установите вы свой земной рай, господа социалисты, свою казарму и смертную скуку. Ходить у вас будут по струнке, и на старушку никто не покусится. Нет уж, пусть ее лучше толкают и дальше, но чтобы только без вашей казармы и смертной тоски…

Зададим напоследок риторический вопрос и сами на него ответим. Что же останется от Льва Гумилева, если он и науки всамделишной не создавал, и мифологической цельности в своих не очень самостоятельных построениях не достиг, а, эклектически скрещивая науку с мифом, породил столько противоречий, что

все рассыпается от легкого прикосновения? То и останется — художественный образ человека, «образ автора». Раздавленный «вампирическими громадами диктатур» XX столетия, пленник советской лагерной всеобщности, Гумилев сумел реализовать свое предназначение, сумел высвободить несомненно присущую ему пассионарность и создать «страстный» и тотальный текст, где воля перемешалась с тюремной неволей, а «истина» — с «ложью». Лучше, однако, воспринимать такой текст эстетически. Он это позволяет, что, согласитесь, не так уж мало.

26. 08. 93

МАСТЕР ЖИЗНИ НА ИСХОДЕ ДНЯ

Вот-вот должно свершиться.

Едет, доносится, едет. И дом поспевает в отмеренных сроках, за малостью дело осталось: то ли оборудование для подпольной типографии в погреб не завезли, то ли резной конек на крыше по забывчивости не укрепили.

Я нарочно с первых же нехитрых строк выбрал этот глумливый тон — пусть читатель узнает, как сегодня в России пишут о неминуемом возвращении патриарха, о грядущем явлении тринадцатого, со всех сторон потайного имама, махди, повелителя утраченного времени национальной истории. И если степенный Владимир Солоухин, недавний адепт, всего лишь этнографически окает, недоброжелательно перекатывая речь на среднерусских колесиках своей излюбленной гласной (оно, конечно, хорошо, что пожалует, да только роли сыграть не сможет), то филолог Григорий Амелин уж совсем не миндальничает: «Многотомный до грыжи, с голливудской бородой и начищенной до немыслимого блеска совестью, он является в Россию праздничный, как Первомай, и, как он же, безбожно устаревший. Протопоп Аввакум для курехинской поп-механики. В матрешечной Москве он будет встречен как полубог, вермонтский Вольтер. А кому он, в сущности, нужен? Да никому. Возвращение живых мощей в мавзолей всея Руси. Чинно, скучно. Ему бы бежать из Ясной Поляны собственного хрестоматийного гения, а он возвращается на осляти — безжизненный, загробно-американский, давно уже ничего не понимающий ни в России, ни в Западе. Из Америки — да в хармсовский анекдот. Он — евнух своей славы… Солженицын — это перезрелый Лимонов. Ну не разнятся же они, ей-богу, тем, что один пишет о том, как он занимается сексом, а другой — обо всем, кроме этого. Сходства между ними сейчас больше, чем различия. К примеру, Лимонов — это как бы Достоевский-сладострастник, а Александр Исаевич — Достоевский-художник, учитель».

Достоевский здесь совершенно ни при чем, а сравнение с Лимоновым интересно, но только Амелин не догадался, какие великолепные возможности оно открывает, о чем немного позже. А пока отметим, что оба знаменитых героя в самом деле частенько оказываются рядом, да к тому же в сексуально окрашенных контекстах. Если Солженицын брезгливо, дабы не замараться ненароком, распекал охальника Эдичку за поругание нравственных святынь русской словесности, как если бы речь шла о растлении несовершеннолетней, то для Лимонова великий

Солж знаменовал своей неподъемной персоной ненавистный диссидентский истеблишмент, и скандальный некогда автор описывал, как он сладостно занимался любовью «под Солженицына», обучавшего с телеэкрана американцев правильной жизни (забавное апокрифическое свидетельство неизвестно кого: один из сыновей Александра Исаевича читал запрещенный отцом лимоновский роман — в уборной, украдкой, чтоб не досталось на орехи). Да и эрос их позднего сочинительства — сходный. Солженицын все никак не мог кончить бесконечное «Красное колесо», а когда довел дело до точки, то никакой иной реакции, кроме трех фаллических восклицательных знаков в «Новом русском слове», не дождался; Лимонов же, согласно сравнению поэта, коего имя я разглашать не уполномочен, пишет сейчас так, как порой совокупляются после пятидесяти — из чувства долга, без любопытства к процессу, и художественного интереса к себе вызвать не в состоянии. Но, конечно, не в том подлинный смысл сопоставления.

Оба они — мастера жизни, вот что их реально роднит, вот в чем их действительный мессидж. Никто другой в русской словесности второй половины столетия не построил свою биографию с такой чистотою и цельностью, как два этих антагониста. В отношении Лимонова тут все ясно, но применительно к Солженицыну такое суждение должно показаться полным безумием. Что еще за биография, если все обстоятельства складывались против нее и были тотальным насилием над жизнетворческой волей и представлением? Можно подумать, он заранее программировал для себя восточно-прусский фронт, лагерную отсидку, раковый корпус, подпольное писательство, высылку. Так ведь не в этом же дело — главное, как он все это использовал.

Безвылазный пленник острожной системы, он трансформировал удары судьбы в эстетический материал, исполненный артистизма, соорудив из кусков этой жизни, бедной и грубой, творимую легенду, в структуре которой еще предстоит разобраться. Что бы ни учиняли над Солженицыным, он всякое лыко обращал в письменную строку. Вы меня убьете, а я вас потом опишу, говорил он своим мучителям и при этом хитро смеялся. Ему все время подсовывали насильственный текст, а он, покивав для порядка начальству, эти жуткие буквы втихомолку тайно соскабливал, нанося поверх них недозволенный палимпсест. Якобы подневольная биография естественным образом стала для Солженицына связной мистической повестью. В ней обнаружилась надличная правда, пугающая и губительная для слабых сердец, и только смирение автора не позволяло ему

открыто поведать миру и Четвертому Риму, откуда исходил ему явленный свет, Кто держал и водил его рукой с поистине вечным пером, непреложно предназначая к писанию, обнажая значение там, где, казалось, были лишь хаотический шум, окровавленный трепет, лязг и стенание. Отсюда же — глубочайшая уверенность автора в своей правоте и та магия победительной неуязвимости, которая потрясала его врагов. Он словно заколдован, с ним ничего не может случиться, он выходит невредимым из всех переделок. Борясь и «играя», он находился в своей несомненной стихии — стихии жизнестроительства и, разумеется, получал от этой опасной игры удовольствие.

Стоит ли говорить о том, что Солженицын полюбил ужасающий материал, к запечатленью которого он был приуготовлен — нет, не людьми, не долгом, не совестью, но горнею волею? В «Архипелаге» прямо трактуется о любви, и это чувство понятно без объяснений, оно свободно и царственно, как все, что внушается свыше. К тому же Солженицын никогда не сомневался не только в историческом и провиденциальном, но и в собственно литературном и даже техническом смысле своего описательства. Русская литература являет собой готовый набор нарративных стратегий и форм — данных и заданных (других и не нужно), идеально пригодных к выраженью любого, самого каверзного содержания. Русская литература, то есть словесность по преимуществу, пребудет всегда, ибо вся она насквозь преисполнена назначения и значения, которое ни одному супостату не по силам дискредитировать и уж тем более — упразднить. Ведь это как если бы кто-то всерьез усомнился в осмысленности надличного распорядка, освященного неотменяемым заревом Заветных идей. А он этой литературы пророк и держатель.

Наибольшей свободы от монструозного материала, исторического и биографического, Солженицын, обыкновенно художественно архаичный и нечувствительный, добился в «Архипелаге» — единственно замечательном своем сочинении. Главная прелесть «ГУЛАГа» в том, что книга — чрезвычайно смешная: таковой она автором и задумана, именно в ней он раскрыл все могущество своего комедийного и саркастического дарования, всю доступную ему тонкость композиционной режиссуры, благодаря которой потрясающе монотонная летопись народных страданий предстала увлекательным чтением. Горе дошло до самого края, через край перелилось, все вокруг себя захлестнуло, и единственной освобождающей реакцией оказался смеховой катарсис. Посмеялся — и облегчил душу. Облегчился, добавил бы Салтыков-Щедрин. Между прочим, одна из

этимологий «катарсиса» — очищение в самом брутальном физиологическом смысле, возможно, желудочном: это, так сказать, освобождение от пуза. Место «Архипелага» — в не слишком осознанном пока что ряду русской прозы, в котором помещается, например, «Сдача и гибель» Аркадия Белинкова и, вероятно, оказались бы и «Зияющие высоты» Александра Зиновьева — если б не помраченный, с очевидными провалами в графоманию, «логический позитивизм» последнего впечатляющего труда, испорченного к тому же несносными «кавээновско-итээровскими» юмором и сатирой. «Архипелаг» — изящное, несмотря на гигантский объем, мениппейное путешествие на край ночи, смеховая борьба с государством и глубокая благодарность ему за предоставленный уникальный материал. Это радостное сочинение, ибо автор не пожелал сокрыть от читателя переполнявший его творческий восторг. Целевая и моральная философия этого опыта художественного исследования также достаточно очевидна: ГУЛАГ уже потому имел право на существование (обладал смыслом), что стал объектом запечатленья в «ГУЛАГе».

У Солженицына есть абсолютная цель. У него есть великая биография, совершенная, как классический текст. Солженицын — Шахерезада. Пока он рассказывает, смерти нет, всем очень весело и якобы очень страшно, как у святочного очага, а русская литература вовеки пребудет без изменений. И здесь коренное отличие от Варлама Шаламова — ярчайшего «экзистенциалиста» в русской словесности последних десятилетий.

Шаламов произнес, может быть, самую страшную фразу, способную перевесить и отменить все тома обличений: лагерный опыт не имеет для человека никакого смысла. Это не значит, что он обессмыслен, ибо бессмыслица (абсурд) — всего лишь полярная точка на той же традиционной семантической шкале. Подобного рода опыт просто расположен по ту сторону разума и привычной системы оценок. Он нейтрален, пуст и как бы не существует, его нет и не может быть. Он находится вне строительства жизни, вне пределов биографического текста, и человек, обладающий им, по сути дела, не обладает ничем — он лишен биографии. Литература не предназначена к выражению этого потустороннего бытия. Она также обнаруживает здесь собственную пустотность, никчемность. Шаламовские описания не имеют ничего общего с солженицынским претворением материала в свободные артистические конструкции, согретые изначально присущей им неотменяемой «значимостью». «Колымские рассказы» — это абсолютно внесмысловое травматическое вытеснение из себя чудовищного сырья, к коему

процессу автор приговорен неизвестно кем и зачем, с неведомой целью, потому что никакой внеположной писанию-вытеснению цели у него, конечно же, нет. Допустимо сказать, что это писание-вытеснение становится искусством в уайльдовском понимании — оно «совершенно бесполезно» — и религией в понимании Тертуллиановом — оно «абсурдно».

Форма «Колымских рассказов» отрицает любую телеологию, любую устремленность — литературную и биографическую. В основе их — дурная бесконечность, концентрическая повторяемость. В отличие от линейного и телеологически распрямленного повествования Солженицына, неизменно стремящегося к своему Граалю и катарсису, они циклизуются вокруг пустоты и зияния, они расходятся, как круги на воде — в отсутствие камня. Количественно их может быть сколько угодно: больше, меньше, вообще ни одного — это не меняет дела. В каждом из них, как в голографическом фрагменте, заключена вся конструкция, и смысл целого не превосходит смысла осколка, вернее, о «смысле» здесь вообще говорить не приходится. И о литературе — тоже.

Шаламов первым отрефлексировал конец литературы, пишут сейчас критики. Не менее важно отметить, это как будто еще не было сказано, что он первым в новой русской словесности осознал фатальный конец биографии — связного жизненного повествования, наделенного неким значением. С этим Солженицын — великий артист героического жизнестроительства — никогда бы не согласился. Вот почему он так опасается возвращения, так обреченно откладывает неизбежный сей миг.

Возвращение — первый текст в единой и неделимой солженицынской биографии, с которым автор не знает, что делать. Он лишен для него смысла, непригоден к творческому употреблению. Автор уже все сказал, что хотел, остальное является лишним, а ему вдруг подсовывают новое роковое событие. Возвращение, и в том парадокс ситуации, разрушает стройность его биографического ряда. Почетное, искусительное, оно таит в себе куда больше насилия, нежели все ужасные прошлые переломы в его судьбе: там были ясны все концы и начала, а нынче они улетучились бесповоротно. Что бы ни вытворяли с Солженицыным раньше, он был уверен, что использует навязанный материал по жизненному и литературному назначению. Символический смысл возвращения очевиден, но реального он уже не имеет: был, да весь вышел, им уже не заполнишь никакую лакуну, из него не способна произрасти никакая «ризома» — специфически литературное корневище. Возвращение есть выпадение из сложившегося

биографического канона, нечто такое, что лежит вне его границ и неподвластно авторской воле. Поверх этого нового нелепого текста, к которому он приговорил себя сам, всеми предыдущими инкарнациями, он не сможет уже написать привычный для себя крамольный палимпсест. Так что критики могут не злобствовать, их запал неуместен.

А что же делать с ним родной стране? Выдвинуть в президенты? Оставить в покое?

Помилуйте. Это было бы слишком банально. В Россию возвращается единственная имеющаяся у нее сейчас международная поп-звезда. Солженицын — это не красный (белый) Лев Толстой, тут даже сравнивать неприлично. Солженицын — это русский Майкл Джексон, русская Мадонна, транснациональный суперстар, если угодно — привет Амелину — протопоп Аввакум из поп-механики, но только отнюдь не курехинской, а повыше бери — небесной, со своим режиссером.

Ничего умом не понимающий в современной эстетике (недавно он узнал, премного возмутившись, о ползучей угрозе концептуализма), Солженицын репрезентирует эту эстетику собственной персоной, да так, как всем этим умникам и не снилось, ибо это он, националист и почвенник, а совсем не они — единственный русский международный человек, единственный, которого Запад не переварил, а, подавившись, выплюнул и позволил жить по своему усмотрению. Вермонтский бессрочный сиделец, упакованный, как объект Христо, в экологически чистый целлофан окрестных лугов и лесов, мужичок-хитрован в новеньком френче, любитель тенниса и словаря Даля, воспитавший, посмеиваясь, сыновей на американский манер, и все время пишет, пишет, пишет до одури, и раз в год размягченно и не без кокетства беседует с горожанами, а потом, облачившись в костюм и при галстуке, так уютно себя ощущает в старушке Европе, не забывая направо-налево давать интервью, — да это же все потрясающе эстетично, да это ж и есть «постмодерн» (им побиваемый вслух по старой конспиративной привычке), ренессансное по размаху художество жизни, и только слепец не заметит здесь истинного посленового артистизма, который с натугой и фальшью пытается изобразить из себя молодая Россия!

В сущности, он может не опасаться своего возвращения. От него ничего не потребуется. Разве что время от времени манифестационно взбираться на подиум и являть себя миру — в скрещенье лучей своей нынешней путаной славы. Разумеется, он заслужил эту светлую участь.

19. 05. 94

МЕЖ ДИОНИСОМ И ЭДИПОМ

Книга Александра Эткинда «Эрос невозможного. История психоанализа в России» обещает много, но слово свое держит плохо. Так мне казалось по мере чтения и перестало казаться по прочтении этой работы — просто ожидания мои располагались в плоскости иной или не вовсе тождественной той, в которой предпочитает помещать свои ответы автор обозреваемого сочинения. «Эрос невозможного» порожден нынешним временем, парадоксально сочетающим две разнонаправленные тенденции, два вектора самопроявления: сильный производительный выплеск и почти повсеместное ощущение усталости и финала. Культуротворческая динамика все больше вытесняется каталогизацией уже накопленных ценностей, их прощальным собирательским оглядом — прежде чем замкнувшийся исторический цикл не будет отделен от нас железным занавесом полного непонимания.

Конкретным выводом из такой ситуации обыкновенно становится эклектика. Это хорошо отрефлексированная эклектика постмодерной эпохи, если угодно, нового александризма, нимало не стыдящегося своей утомленной релятивности — ироничной и грустной, обаятельной и обреченной, с чем все легко примирились. Книга Эткинда — плоть от плоти эклектического времени, и, может быть, в этом главная прелесть и секрет ее не слишком сложного занимательного артистизма. К тому же постмодерное описание, во всем усматривающее возможность игры с затвердевшими смыслами завершенной культуры, очень удачно корреспондирует здесь с природой и судьбой самого объекта запечатления, с его поистине идеальным финализмом: «Психоаналитическая традиция в России была грубо и надолго прервана. Часть аналитиков нашла прибежище в педологии, но и эта возможность была закрыта в 1936 году. Сейчас, уже в самом конце XX века, мы вновь стоим перед задачей, которая с видимой легкостью была решена нашими предками в его начале. Только теперь задача возобновления психоаналитической традиции кажется нам почти неразрешимой».

Идейная поэтика «Эроса невозможного» — безусловный знак времени. И, будучи взятой в этом своем репрезентативном качестве, книга просто взывает к тому, чтобы ее сопоставили с каким-нибудь столь же характерным аналитическим текстом ушедшей эпохи. На мой взгляд, на эту роль претендуют «Очерки по истории семиотики в СССР» Вяч. Вс. Иванова, вышедшие в свет почти два десятилетия назад. Сравнение не является

произвольным: люди, создававшие в России то, что впоследствии было названо семиотикой, не могли избежать психоанализа, мимо него вообще никому не удавалось пройти. Труд Иванова напоминает «Илиаду» — его начало и конец условны, это как бы случайный, но также и абсолютно непреложный эксцерпт из героического мифа о становлении, гибели и посмертном возрождении великой науки. Автор находится посреди мифа как его законный адепт и послушник, он погружен в мифологическую истину, а его функция участника-повествователя заключается в непрерывном воспроизводстве и возобновлении этой правды — чтобы костер не погас. Пафос создателя «Семиотики» есть пафос авангардистский. Он предполагает нисхождение в отдаленные шахты и штольни, в глубины утраченного или насильственно вытесненного смысла, в забвенные области немотствующего наследия, дабы они снова обрели первозданную речь. Повествование об этом умолкнувшем языке разворачивается в формах самого языка, а вернее, его новаторских диалектов, и мы, таким образом, становимся свидетелями подлинной драмы идентичности, когда погибшая речь вспоминает себя по ходу своего нового проговаривания, возвращаясь к сознанию и бытию.

Идеология «Эроса» принципиально иная. Здесь нет ни драматургии самостоятельного движения имперсональной мысли, за которой автору нужно лишь поспевать, но которая проявляет себя и без его помощи, ибо эта мысль объективна, ни орфического нисхождения в глубину вослед Эвридике исчезнувшей истины, потому что постмодерн уничтожил различие между поверхностью и глубиной, ни ощущенья себя посреди текста истории в качестве его сотворца, ибо психоанализ в России утрачен и едва ли вернется. Здесь доминирует единственно возможный эрос — эрос рассказывания увлекательных историй. Имманентный и неприступный миф «Истории семиотики», этого памятника надежды на независимость внутри брежневизма, сменяется занимательным беллетризованным повествованием после конца света, ироничным и совершенно безнадежным, ведь финал этой истории слишком хорошо известен уже в самом истоке рассказа, и начинать в который уж раз приходится на пустом месте. И еще одно резкое различие двух сочинений. Книга Иванова к моменту своего выхода в свет представляла собой уже некое общее место — в ней подводились итоги многолетних неофициальных кружковых бесед, и люди, которым в этих беседах приходилось участвовать или о них слышать, уже не могли отнестись к «Семиотике» как к сочинению личному и оригинальному. Напротив того, монография Эткинда — продукт его

индивидуального творчества, она не связана с отвердевшей, как общее мнение, кружковой традицией. Этот текст — очень личный.

Читатель, ждавший от «Эроса невозможного» концептуального проникновения или разгребанья архивных завалов, будет премного разочарован. Те же, кому надоели каталоги идей, но не вовсе наскучили судьбы их разработчиков, получат бесспорное удовольствие от занятных и печальных историй. Впрочем, авторская метода конгениальна объекту жизнеописания. Что есть классический психоанализ, если не обмен устными историями между врачевателем и лежащим на венской кушетке расслабленным подзащитным, обмен вопросами, ответами и рассказами, как бы прорубающий шахту для нисхождения к той, самой главной и заблокированной праистории, с коей и начался этот замкнутый и потом в идеале разомкнутый лекарем травматический круг? Не сказать ли нам, укрупняя масштабы сопоставлений, что и мир наш общественный, а также и распорядок географический и политический суть производные от изустных историй, что в мире том господствует политэкономия обмена рассказами? Вспоминается притча одного из французских структуралистов. Лазутчик гуннов повествует начальству о великолепных землях, через которые пролегал его путь. Эти богатые земли вместе с их населяющими племенами возможно и должно подчинить славе оружия гуннов. И войско гуннов снимается с места. А что лежало в основе этого импульса к власти? История, поведанная соглядатаем.

Психоанализ есть царство рассказов о влечении к любви и смерти. Священно-таинственная связь рассказывания с любовью, жизнью и смертью была осознана уже очень давно. Пока длится история, смерти нет — есть лишь Эрос, торжествующий над Танатосом (уж позвольте мне вымолвить две-три случайные фразы в манере Вербицкой с Нагродской). Архетипическим доказательством служит, конечно же, «Тысяча и одна ночь», где любовь побеждает смерть и текст организован с помощью двойной повествовательной мотивировки. Шахерезаде дарована жизнь до тех пор, пока она будет рассказывать сказки своему Шахрияру. Многотомное говорение уберегает рассказчицу, и оно же, говорение, является необходимым условием развертывания текста, который, повинуясь собственной логике, не может закончиться, прежде чем выложит себя без остатка, а значит, и рассказчица не умрет, покуда не выплеснет из себя все истории, а там ее уже окончательно полюбит и простит Шахрияр. Метафорическая эта ситуация обретала, однако, реальность в советских концлагерях, где уголовные щадили тех, кто умел для них «тискать романы» — авантюрные и любовные. Шкловский

вспоминал, как он в молодости, путешествуя по Кавказу, искупался в какой-то горной реке, в которую иноверцам входить запрещалось. Старейшины горного племени собирались отрезать ему уши за это преступление. И тогда он принялся рассказывать истории. И его отпустили с миром. Даже если Виктор Борисович это воспоминание сочинил (откуда бы уболтанным им старейшинам так хорошо знать русский язык?), то сочинил очень правильно, как истинный автор и теоретик словесности. Самое время теперь возвратиться к «Эросу невозможного».

Центральная и творчески наиболее самостоятельная глава книги посвящена соотношению фрейдовского психоанализа и русского символизма. По мнению автора, оба эти направления мысли стремились ответить на один и тот же комплекс вопросов: что есть «внутренний человек»; каким образом лучше всего осветить его темную душевную подноготную; каково содержание этой потаенной жизни и открывают ли к ней доступ сны, фантазии, мифы и произведения искусства; возможно ли сделать сексуальность фактом культурного переживания и осознания; что нужно совершить для того, чтобы интегрировать зловещие инстинктивные поползновения в созидательную цивилизаторскую активность, — и еще многое-многое в этом же роде. Но если психоанализ, настаивает автор, был прежде всего рациональной системой познания, острокритической в отношении любой мистифицирующей мифологии и склонной к тому, чтобы укрепить в человеке его разум, индивидуальность и независимость перед лицом массовых поветрий столетия, то символизм был скорее мистическим орденом и в основе своей — антиинтеллектуальным течением мысли, опасно растворявшим отдельного человека в смесительном лоне «тоталитарной» соборности, магизма, религии Богочеловечества и андрогинной сексуальности.

Эмблема психоанализа — Эдип. Эмблема русского символизма — Дионис. Между ними — пропасть. Приведу большую цитату: «Сущность Эдипа в его отдельности и его идентичности. Он человек, мужчина и сын, он принадлежит к своему роду, своему полу и своему поколению. Его чувства и поступки заостренно индивидуальны, он любит только свою мать и убивает именно своего отца. Его чувства не смешиваются одно с другим, его любовь отлична от его ненависти. В мире Эдипа любовь и влечение к смерти так же далеки друг от друга, так же не могут слиться в одно, как не может он спутать свою мать и своего отца, вообще мужчину и женщину. В этом мире противоположности существуют в своем чистом виде, не могут найти медиатора и не должны искать его… Дионис, наоборот,

снимает в некоем синтезе противоположности индивида и универсума, мужчины и женщины, родителя и ребенка. Его сущность — в циклическом умирании и возрождении. Возрождая сам себя, Дионис не нуждается ни в родителях, ни в детях, ни в партнере другого пола… Его эрос обращен на самого себя. Дионис — Нарцисс, но он же и Осирис. Он любит и ненавидит в одно и то же время потому, что рождается и умирает в одном и том же акте. Дионис — Христос, но он же и Заратустра». Конец цитаты.

Отметим и то, что сущность Эдипа — в индивидуальном разгадывании страшных загадок, Эдип — это синоним познания, борьбы мысли со смертью, это одинокий путь отдельного, не коллективистского человека, желающего избегнуть своей судьбы. Дионис — бог вина, оргиастических плясок и загробных странствий — только и делает, что пьянствует, хохочет и «заголяется». Это бог, не сознающий себя, потому что у него нет своей идентичности. И это лишь кажется, что он один, а на самом деле его даже слишком много, он объединяет в себе толпу и массу. По первому впечатлению человекообразный, он меньше всего напоминает о человеке и не хочет им быть. Впрочем, у него нет желаний, связанных с мыслью и волей, как их нет у животного или у пляшущего племенного божества (разница между ними невелика, и они все время перетекают друг в друга).

И тут нам, конечно, все становится ясно. Книга Эткинда — не про Эдипа и Диониса. Вернее, эти вечные образы намекают на что-то другое, куда большее, нежели психоанализ и символизм. «Эрос невозможного» — любопытнейший документ современной души, души очень еврейской и западнической, утомленной тяжелой для нее привязанностью к России, которая (и привязанность, и Россия) имеет характер невроза и от которой невозможно избавиться. Эдип — символ Запада, вот к чему приводит нас автор. Дионис, соответственно, — России и русской идеи. Он высокомерно философствует в «Мусагете» (значение аполлоновского элемента в русской культуре эпохи модерна Эткиндом явно занижено), а потом пьет, пляшет и плачет под забором, вымазавшись своей и чужой кровью. И все симпатии автора, как вы уже догадались, на стороне его неявного оппонента — того, кто обладает разумом, сознает себя и не боится предстать перед Сфинксом.

Мысль Эткинда отнюдь не нова, ей легко предъявить упреки в банальности. Однако она привлекает другим — остротой, с которой она воскрешает типовые духовные матрицы, в данном случае — традиционное историософское противопоставление России и Запада, чуть ли не с конструктивистским напором (но и

с печалью) решенное в пользу последнего. Можно съехидничать и подметить, что этой мысли тоже присуще своеобразное дионисийство, ибо она все время себя воскрешает в зеркале великих образцов и, таким образом, выказывает свою фатальную зависимость от русской идеи с ее назойливым возвращением-возрождением. Иронизировать между тем как-то не хочется, да к тому же едва ли получится — для этого нужно быть человеком свободным.

Русский дионисизм, простирающийся в диапазоне от символизма до большевизма (они, как уже не раз отмечалось, частенько говорили на одном языке), есть для Эткинда стремление к аморальному синтезу, к слипанию всего и вся в беспринципнейшем вареве. Это безоглядная русская коллективистская утопия, которая в соединении с еврейским активизмом приносит хорошо известные плоды. Дионисизм все ясное и отчетливое делает мутным и липким. Он из человека образует толпу, а из мужчины и женщины — андрогина, которого собирается полюбить, ибо в любви к андрогину — смысл настоящей любви. Он повсюду выискивает избу для хлыстовских радений. А соборность его — свальный грех. И, что хуже всего, он возрождается, возрождается…

История русской идеи и советской идеологии как закономерного ее продолжения сводится в книге к истории дионисийских реинкарнаций. Очередная пришлась на 30-е годы, когда с советским Эдипом было покончено. В то время Бахтин написал своего «Рабле», и вышедшую спустя четверть столетия книгу ошибочно, по мнению автора, посчитали освободительной и антитоталитарной (не только советские шестидесятники, но и, к примеру, политически правый латиноамериканец Марио Варгас Льоса). Эткинд пошел по легкому пути — чтобы сегодня обвинять Бахтина в потакании коллективистскому оргиазму, больших умственных усилий не требуется. В знаменитом сочинении о Рабле в самом деле имеется весь хрестоматийный дионисийский набор — общенародное гротескное тело, сминающее человека в своих карнавальных ладонях, неразличение рожденья и смерти, погребения и зачатия, мужчины и женщины, тяготенье к телесному низу и любовь к андрогину. Но работает Эткинд здесь грубо и бесконтекстно, не называя имен. Бахтин у него отвечает за все и за всех, как если бы не было близких идей у других знаменательных авторов ушедшей эпохи — у Ольги Фрейденберг в «Поэтике сюжета и жанра», у Голосовкера или у Лосева, который много позднее, в семидесятые, проклял дионисийство в «Эстетике Возрождения», сохранив трогательное влечение к Ницше и Вячеславу Иванову — с них, грубо говоря, весь этот

«разврат» начался. Да и ведущего теоретика «Перевала» Абрама Лежнева упомянуть не грех — лишь нежелание загромождать затянувшийся текст цитатами мешает мне привести вполне дионисийские пассажи из смелой лежневской книги «Разговор в сердцах» (1930), во многом предопределившей судьбу автора.

Но не в этом же дело, и не тем любопытна защита Эдипа с его познавательным комплексом — после атаки Делёза и Гваттари («Анти-Эдип»). «Эрос невозможного», повторяю, — свидетельство, документ нашего времени, дневник беспокойного сердца. Очень еврейский по стилю и тону, еврейскую свою принадлежность намеренно акцентирующий, дневник показал нам желание автора вырваться из пределов вечного круга рождений-смертей, отождествленного с Россией и «русской идеей» — от символизма до наших дней. Желание это, объяснимое и несбыточное, придает сочинению душевную подлинность. Для психоаналитика книга — подарок отменный. И опыт в ней отложился — «дионисийский», коллективный, не личный.

26. 05. 94

СТОКГОЛЬМСКИЙ СЧЕТ

В белесом азиатском небе взошло и как от взрыва подпрыгнуло красное солнце, и японский прозаик Кэндзабуро Оэ, увидев во всех телевизорах указующий нобелевский перст из Стокгольма, начал отстукивать наиглавнейшую Лекцию, домогаясь которой самозабвенно и тщетно покрывают экраны письменами тысячи изнуренных доителей фестских хард-дисков. После того как лауреатские лавры и вишни за миролюбие достались популярному атаману разбойников — самая тертая Шахерезада утратила бы дар речи, соприкоснувшись с этой защитной, цвета хаки, национально-освободительной щетиной. Так что выбор достойнейшего литературного Али-Бабы едва ли способен кого-либо покоробить. К тому же Оэ уж точно не хуже других, лучше многих и, говоря передоновским слогом, может «приехать и соответствовать».

Сегодня его имя, прославленное как никогда прежде, мало что скажет русскому поп-культурному сознанию, но лет десять-пятнадцать назад, в невозвратную пору академического великодержавия, совпавшую, как оказалось, с декадентскою фазой империи, государственное книгоиздание и читающая публика имели с Оэ роман, не лишенный обоюдного удовольствия. Угасающее тело советской культуры, прогибаясь под гнетом собственной монолитности и безмерно тяготясь ею, видело выход, на манер позднеримского пантеона, в бесхребетной эклектике и заключало союз с экзотическими культами, которые оно постепенно переводило с периферии поближе к центру и как бы боязливо примеривало к своей глохнущей физиологии. И, подобно тому как Аврелиан общеимперский культ Непобедимого Солнца вынужден был выстроить сообразно устойчивым римским образцам, дабы не опростоволоситься, словно какой-нибудь Гелиогабал с его чужеродным, отвергнутым эмесским святилищем, так полпреды-прорабы советской культуры выносили на ее предсмертные подмостки натуральные мумии латиноамериканской литературы или эдакой невнятной международной апокалиптики с человеческим лицом, ловко приноравливая их к подсоветским обстоятельствам.

В то время уже очень многое было дозволено, неизмеримо больше, чем в пресловутые оттепельные шестидесятые. Разрешалось, например, сумрачное катастрофическое мышление, причем сразу в двух ипостасях: одиночно-сопротивленческой, в запоздалой стилистике им. Камю (военная проза) и в стилистике народолюбиво-безличной, сокрушительно-природоведческой,

когда слезы — о! слезы людские! — смешиваются с водами всеобщего затопления, в котором тонет Царь-Рыба, а неприметная областническая Матера разрастается, умирая, до просторов Мировой Деревни, коей, в свою очередь, угрожает Пожар.

(Попутно замечу: деревенская проза столько лет была на виду, а все не понята. Кто бы сказал Валентину Распутину, что был он в ту пору единственным правоверным футуристом в словесности, точней — будетлянином, ибо хлебниковцем. Мистик и националист, подобно учителю, он, во исполнение навряд ли хорошо ему известных заветов, сочинял свои лучшие повести на утопическом славянском наречии, плачевном, молитвенном и корнесловном, на котором никакой русский народ, за исключением отдельных персонажей «Доктора Живаго», отродясь не разговаривал. Вот он откуда, Распутин, от Хлебникова и Пастернака, да еще Карамзина-летописца. И последнее: место ему в грядущей истории нашей литературы — возле Владимира Сорокина, с поправкой на разницу дарований, у последнего оно более мощное. Валентин Григорьевич от таких концептуалистских наветов, небось бы, как черт от ладана, шарахнулся, но сделать уже ничего невозможно. Авторов непоправимо роднит национально-русский утопический лингвоперфекционизм и более общая, чрезвычайно густая национальная атмосфера текстов, их невероятно преувеличенная языковая русскость, временами архаическая и сектантская, в такой концентрации несбыточная и не бывшая, не бытовая. А то, что Распутин для Сорокина — один из видов подножного корма, так это забудется, улетучится. Я отвлекся, простите.)

Неподалеку от мечей и орал дрожали противоречивые космодромы Буранного Полустанка (какой ностальгической прелестью тянет от этой забытой словесности!), воздух переполняло откровение в грозе и буре, и мышление, хоть топор вешай, стояло исключительно планетарное — любое другое для автора было слишком трудным. В итоге угрюмый космодром, аскетичная война и погибающая деревня сформировали прелюбопытный околосоветский контекст тревоги, предчувствия и провала (он еще найдет своего исследователя), в каковой контекст естественно, как корабль в порт назначения, с Востока вошел Кэндзабуро Оэ, принесший с собой освежающие международные веяния катастрофы. Сочинитель прозападного склада, он не настаивал на иероглифической самобытности, но с легкостью транслитеруя японские церемонии в деловую латиницу, неожиданно завоевал популярность на кириллических территориях. В его романе «И объяли меня воды…» природа валялась в таком же страшном беспорядке, что и у русских

почвенных экологов, угроза вселенского непотребства могла бы разжалобить Дракулу, а символическое наводнение протекало параллельно с пожаром, как в образцовом сумасшедшем доме. Русское сознание уже потеряло интерес к такого рода бедламу (его национальный кинематографический аналог можно найти в претенциозно-безвкусных «Письмах мертвого человека» Лопушанского и отчасти в «Сталкере» Тарковского), но стокгольмский ареопаг все оценил по достоинству, да к тому же у японского романиста были еще в запасе добротный социальный экспрессионизм и захватывающая тема куда-то опоздавшей молодежи.

Кэндзабуро Оэ идеально совпадал со стокгольмским счетом, с его политикой и эстетикой, с целым комплексом его предпочтений, о котором стоит сказать пару слов.

От политики, общественности и морали на этой земле никуда не уйти, а уж Нобелевскому комитету и подавно. Первое же присуждение литературной премии в 1901 году сопровождалось изрядной неловкостью: любой профан понимал, что русский граф и писатель Лев Толстой позначительней будет французского стихотворца Сюлли-Прюдома, награжденного за «выдающиеся литературные достоинства, в особенности же за высокий идеализм, художественное совершенство, а также за необычное сочетание душевности и таланта, о чем свидетельствуют его книги». И хотя Лев Николаевич, возможно, отказался бы от награды и спровоцировал конфликт в самом зародыше великой традиции, премии ему никто не предлагал ни тогда, ни потом, ибо к тому времени знаменитый старик бесповоротно испортил свои отношения с церковью и государством, развивая в многочисленных сочинениях опаснейшие анархические воззрения, а это уже ни в какие ворота.

Проблема эта нешуточная — поди предугадай, что будет по ходу Лекции кричать на весь мир, захлебываясь от ненависти, презрения и ослепительного сарказма, Луи Фердинанд, допустим, Селин и какое еще неприличие задумает учинить на глазах у почтеннейшей публики Жан, к примеру, Жене. Писателей подобного типа стокгольмские академики не видят в упор, и тут никакие художественные заслуги не помогут, только усугубят, да и кто шведов, положа руку на сердце, серьезно осудит, если Селин, литератор великий, той же недрогнувшей кистью живописал погремушки для наших с вами погромов, а Жене, уж какой изрядный нарратор, с возрастом перестав быть подстилкой для международной криминальной шпаны, начал идейно совокупляться со всем терроризмом на свете, не упустив ни «Черных пантер» из Америки, ни «Красную армию» Баадера —

Майнхоф из Европы, ни смуглокожих и гибких, как палестинская лоза, отроков с автоматами Калашникова, что на сопредельных с нами просторах, не говоря уже о том, что всю свою долгую жизнь во словесности выворачивал наизнанку мораль, прославляя кровавое очарованье предательства, — с этим что делать, скажите? То и делать, что ничего не давать, хватит с них публикаций.

Альфред Нобель всей душой был за нравственный идеализм словесности, и, памятуя о вкусах учредителя, в Стокгольме чураются радикальной политики и прямой идеологической вербовки, о чем откровенно поведал лет десять назад в интервью Ларс Юллестен, долгое время возглавлявший премиальный распределитель. Коммунисты если и не вовсе дискриминируются (исландский прозаик Хадльдоур Лакснесс и чилийский поэт Пабло Неруда удостоились лауреатских венков), но явно не приветствуются, и стоило в 1979 году взорам награждающих неумолимо остановиться на Греции, как поэт Одиссеас Элитис был предпочтен своему соотечественнику Яннису Рицосу главным образом по причине марксистских воззрений последнего. За шестнадцать лет до того премию выдали еще одному греку, хорошему, говорят, поэту Георгосу Сеферису, сочинявшему на просторечной димотике, а не на выспренней кафаревусе. Комментаторы восхищались его замечательной искренностью и чистотой скорбных эмоций, а молодежь его обожала и соборно похоронила в пору «черных полковников», распевая в траурном шествии свободолюбивые песни на стихи покойного мастера. Да только наградили Сефериса за собственный, стокгольмский грех и комплекс вины, убоявшись десятилетием раньше связаться с великим Никосом Казандзакисом — он был бунтарь, кощун и крамольник, сжигаемый дерзким огнем: огненный Казандзакис, говорили о нем и, конечно, не дали ему ничего, но это и к лучшему.

Когда же в Стокгольме, отступив от собственных правил, вознамерились залучить в расчисленный круг светил Сартра, застигнутого в апогее его беззаконного, как комета, радикализма, то нарвались не только на унизительный формальный отказ, но и выслушали вполне содержательную отповедь: одно дело, если венесуэльских партизан поддерживает вольный литературный стрелок, и совсем другое, если он при этом стоит на нобелевских котурнах, превращаясь в общественный институт и тем самым дискредитируя — оцените тонкость издевки — независимый от политики комитет. Именно Сартр, заботясь о репутации ареопага, присоветовал персону Шолохова, чтобы замять пастернаковский казус, и академики пошли на бесстыдство, отлично

осведомленные о «шекспировской» проблеме «Тихого Дона», которая как черное солнце зависла над злосчастным текстом.

Известная доброкачественность кандидата как нерушимая презумпция выбора, осложненного давлением жестоко привходящих обстоятельств, — такова не слишком, может быть, частая, но характерная лауреатская смесь. С полнейшей демонстративностью это успокоительно-приворотное и замиряющее снадобье было опробовано в 1917 году, когда награда досталась не Бог весть какому датско-немецкому литератору Карлу Адольфу Гьеллерупу, ныне совершенно забытому всеми, кроме кем-то избранных германистов. «Значительную роль в присуждении Нобелевской премии по литературе 1917 г. — бесстрастно отмечается в энциклопедическом премиальном двухтомнике — сыграли политические соображения. Хотя Швеция во время Первой мировой войны оставалась нейтральной, ее близость к Германии воспринималась неоднозначно. Состоявшиеся встречи королей Дании, Норвегии и Швеции были призваны упрочить единство скандинавских народов. Чтобы лишний раз продемонстрировать нейтралитет Швеции и ее дружеские связи с Данией, Шведская академия наградила сразу двух датских писателей — Гьеллерупа и Хенрика Понтопиддана» (эта кандидатура, замечу, была еще куда ни шло — «Счастливчика Пера» я в юности перелистывал без всякого отвращения, которое легко может вызвать многотомная проблемная сага. — *А.Г.*). Автор, сообщает далее словарь, был удостоен всех почестей «за многообразное поэтическое творчество и возвышенные идеалы», однако большого счастья это никому не принесло, потому что на родине, в Дании, Гьеллерупа считали писателем по преимуществу немецким и отнеслись к стокгольмскому дару без воодушевления.

Три года назад позарез, то есть до первой большой крови, необходимо было отметить близкую расовую уравниловку в Южной Африке (Де Клерк уже трещал по всем швам, белыми нитками наружу, Мандела, озираясь и скалясь, пер вперед, как священный вепрь из страшных африканских сказок, о чем извещали победные постеры во всех черных клубах Тель-Авива), и плодовитый беллетрист Надин Гордимер, еврейка и член АНК, выразившего душу народа коса (берегитесь, зулусы), в аккурат подвернулась под белую скандинавскую ручку. Как говорил Швейк, у нас в Будейовицах случилась аналогичная история. В 1984 году настало время дать тумака растленному режиму какого-нибудь закрытого общества, и опасная премиальная ноша свалилась на старого, заслуженного пражского поэта Ярослава Сейферта, угодившего в поле стокгольмского зрения в

легендарный период весеннего наступления чешского и словацкого народов. Сейферта, благороднейшего литератора, еще Роман Якобсон рекомендовал шведскому комитету, который откликнулся, да вот беда — чешские вкусы с тех пор изменились, и тамошние филологи называют другие имена. И не только европейски модных Кундеру с Грабалом, но в первую, может быть, очередь Ивана Блатни, который в 1948 году эмигрировал в Англию, там сорок лет отгремел в сумасшедшем доме, где сочинял стихи и выбрасывал вон, а сиделка их все подобрала-спасла, или Юрия Колара, автора двух потрясающих (знатоки говорят!) «Дневников», стихотворного и прозаического, или Рихарда Вайнера, молодого, невесть куда сгинувшего создателя новой чешской поэтики, или еще кого-нибудь, я уже не упомню… Едва ли мы ошибемся, предположив, что и награждение в 1977 году Висенте Алейксандре, достойного, но не самого выдающегося участника знаменитого испанского «поколения 1927 года», вновь развернувшего на солнце трехсотлетние златотканые маньеристические знамена Луиса де Гонгора-и-Арготе, — что награждение это не было спровоцировано долгожданной кончиною каудильо, а попутно и полувековым юбилеем самого «поколения», уцелевшего представителя коего было решено увенчать на миру.

Политические книксены и подвохи порой соседствуют с национально-географической, расовой и половой благотворительностью. Ей-богу, легче смириться с превратностями политического метода — там хоть и не честная, но по-своему прямая функциональная игра, — чем с лицемерной распределительной похотью, напоминающей административно-представительские замашки футбольной и шахматной федераций, — лишь бы Третий мир, поставляющий голоса избирателей, не обиделся, а уж первый как-нибудь перебьется. К счастью, примеры подобного рода все-таки не так многочисленны, равно как и модные сейчас реверансы в сторону меньшинств, в каковые поразительным образом зачисляют и женщин (разве что прошлогоднее награждение чернокожей американки Тони Моррисон, писателя отнюдь не великого, отдало дань популярным тенденциям). А с другой стороны: ну как воспротивишься увенчанию не самого значительного русского автора эпохи — Ивана Алексеевича Бунина? Была, была в этом акте обаятельная и даже смелая репрезентативность, ибо представительствовал литератор за всю русскую послереволюционную диаспору, а в Стокгольме, сочувственно улыбаясь, неложно свидетельствовали: не только тернии и волчцы, горький хлеб и тяжелые ступени чужих лестниц —

вековечный удел изгнанника, но и звезды, и лавры, и скромные деньги шведского генерального штаба, вскоре просаженные по неискоренимой дворянской привычке. И не важно, что в самой эмиграции выбор Бунина разбередил муравейник раздраженных противочувствий, и, например, Цветаева предпочитала официальному лауреату неофициальных триумфаторов Мережковского и Максима Горького. Неважно, повторяю, все это, потому что по меркам высшей и несуществующей справедливости, коль скоро наградить пожелали именно русского литератора, премию следовало дать Михаилу Зощенко, который создал «Библию труда» — новый художественный мир, конгениальный дотоле никем не испытанному миру повседневной советской реальности. Но ведь подобная перспектива была просто немыслима, ибо, помимо достаточно твердой шкалы политических ориентиров и распределительного национально-географического долженствования, у Нобелевского комитета существует и не менее строгая система срединно-буржуазных художественных предпочтений, которая такого писателя, как Зощенко, по сию пору не предусматривает ввиду его несерьезности.

От нечего делать вообразим красивую ситуацию: нет никакого давления параллельных рядов, руки развязаны, взоры чисты и требуется всего лишь определить чемпиона исходя из имманентных критериев литературного совершенства, не отторжимого от высоты идеалов. Эта ситуация встречалась не раз и не два, и каждый, кто даст себе труд заглянуть в перечень призванных, может ознакомиться с ее результатами. О, будем же наконец справедливы — в этом списке немало прекрасных имен, без коих уже абсолютно немыслима — ну и так далее… В этом списке есть имена вопиюще забвенные (кто станет сегодня вчитываться в нагоняющих сонную одурь Хасинто Бенавенте-и-Мартинеса или Грацию Деледда, которая, как скромно заметил комментатор, сочиняла по внутренней потребности, без особых интеллектуальных претензий?), но эти бескорыстные и смешные издержки можно отнести на счет переменчивой моды. Ясно же, что лет через пятьдесят иные из нынешних великих предстанут в свете клиническом и беспощадном. Или вообще никому до них дела не будет, вместе со всей остальной бессмертной литературой.

Столь же очевидно, что эстетический радикализм не в чести, а господствует приятная, благожелательная, всепонимающая и нестерпимо толерантная буржуазность, с самого основания так повелось, опять же чиркните шведскою спичкой и пройдитесь по списку пристальной перекличкой, леденящей поверкой. Кое-кто

из революционеров пера снискал громкую репутацию посмертно, а с Аидом, Элизиумом и Валгаллой у академиков нет премиального сообщения — так задумано учредителем, и нарушен завет только однажды, да и то в пользу покойного соотечественника, поэта Эрика Карлфельдта в 1931 году (кстати, полным-полно шведов, как сказал бы Колдуэлл, хотя и хорошие попадаются). Но и прижизненных случаев сполна бы хватило на конкурирующую лауреатскую программу. А посему не следует спрашивать попусту, как это никто не подумал наградить Джеймса Джойса — автора неприличного и скучного фолианта — какие-то намеки, иносказания, мифология с порнографией. Или не догадался взглянуть в сторону утомительного Роберта Музиля, одержимого своей пугающей трехтомной метафизикой. Германа Броха, написавшего сновидческую и мерцающую нездешней красотой «Смерть Вергилия», как будто приметили, но, разумеется, вовремя исключили, чтобы не портил пейзаж. Об Альфреде Дёблине и говорить нечего — никому не хотелось возиться с этим неуживчивым еврейско-католическим мистиком, критиком общества и обновителем техники эпического повествования. Все эти авторы были для Стокгольма фигурами окраинными и эксцентричными, нормам среднебуржуазного истеблишментарного вкуса они удовлетворяли слабо. Подозреваю, что выбор, обрушенный в 1981 году на старые плечи Элиаса Канетти, последнего живого представителя этой феноменальной традиции мысли, был типичной обмолвкой для психоанализа — травматически уязвленное подсознание комитета прогнулось под темным грузом давней вины.

В разряд непристойных попадают как отдельные люди, так и целые жанры. Литература для стокгольмских раздатчиков — неумолимая канцелярия с кабинетами: прозы, поэзии, драматургии. Шаг влево, шаг вправо — не видать тебе чаши на пире отцов, навсегда оставят без ужина. Чтобы заслужить угощение, нужно написать пьесу, поэму, роман. Смешение форм уравнено с кровосмешением. Прочие жанры в последние десятилетия признаны недействительными. Любопытно, что в первой половине столетия премиальные вкусы были податливей, а представление о границах литературы — свободнее, шире. Не считалось зазорным, например, наградить за заслуги перед словесностью авторов «Истории Рима» Теодора Моммзена или философов Анри Бергсона и Рудольфа Эйкена (последнего, впрочем, сейчас мало кто читает), но важен принцип. Однако не слышно, чтобы кто-нибудь предлагал кандидатуры Клода Леви-Стросса и Мишеля Фуко, этих немаловажных писателей по философско-антропологическим вопросам (да и стилистов

изящных, не пришлось бы краснеть), жертвы которых на гуманитарные алтари, надо полагать, сопоставимы с аналогичными коллективными подношениями Надин Гордимер, Тони Моррисон и Нагиба Махфуза (я ограничил поле обзора минувшими семью годами). Умберто Эко, не надеясь на справедливость, начал с горя писать романы и, весьма на таковом поприще преуспев, самого высшего знака отличия пока что не получил. Продолжать можно долго, и занятие это неблагодарное. Все и так уже ясно.

Кэндзабуро Оэ — вспомним о нем напоследок — писатель умный, хороший, отзывчивый, настоящий современный японец, не Юкио Мисима сумасшедший, попал в самую точку, в наилавровейший нерв, в сонную премиальную артерию. Многие годы квалифицированно сочиняя романы, он дописался до благожелательного модернизма, сшитой по среднему росту утопии и нестрашного апокалипсиса (не сегодня и не завтра, а вчера). В этой гигроскопической, удачно всплывающей в нобелевской проруби прозе есть несомненная прелесть. Мы, по крайней мере, убеждаемся в том, что катастрофический мир в избранных своих отсеках пребывает незыблем вне зависимости от дня творения на календаре.

27. 10. 94

ЭПОС БЕЗ ОТБРОСОВ

Международная мода в который уж раз на лету зацепилась за Генри Миллера, отодрав клетчатый клок от его твидового пальто — смотри фотографию классика с его пятой женою Хоки Токуда.

Переиздания, переводы, толстая биография из-под пера знаменитой Эрики Йонг, наконец, русский двухтомник — ближайший формальный повод к этим заметкам. Это правильный шаг моды. Может, яснее станет тихий ползучий взрыв его прозы. Это светло горящее летнее пламя без жара, огонь полосою сквозь лес, освещая, а не обугливая.

Или это стихия воды, глубокой и мутноватой, илисто-грязноватой речной воды, невысокой волны примиренного чувства, меж камышовых и травяных берегов, под городским небом с дрожащими от озноба звездами, которые сами себе безразличный закон.

Или это стихия земли, рыхлого, жирного американского чернозема, облепившего слова и страницы, так что нужно их погрузить в желтоватую воду и просушить на нежарком огне. Ветер продует их, прошелестит всеми буквами, как церковными книгами в кинематографе, потому что это — стихия воздуха возле тропиков всех созвездий. Или это сезон объединительного всесмешения, анархического пересмешничанья. Так и эдак можно сказать, и все будет неточно, а значит, лучше на сей счет промолчать.

Литература Нового времени долго имела дело лишь с фигурами Идеального и Сознательного, которые одни определяли логику повествования. Миру материальной обыденности и подсознания доступ в высокий разряд словесности был заказан — по причинам различного свойства. Если подсознания до появления психоанализа не существовало в качестве психической реальности, подобно тому как, согласно хрестоматийному наблюдению Уайльда, до импрессионистов не было нового лондонского климата, то материальная обыденность допускалась лишь в низких и средних жанрах бурлескных комических эпопей или плутовских путешествующих романов и, будучи локализованной в этих пределах, имела весьма ограниченное и не вполне серьезное назначение. Сентиментальный роман и буржуазная драма легализовали повседневность в качестве объекта ответственного рассмотрения, открыв доступ в кухню, детскую и намекнув на местоположение спальни, однако возникающие здесь приметы обыденности, все эти домашние очаги, халаты, фартуки, ночные колпаки и цветочные горшочки,

как уже не раз было замечено, являли собой отвлеченные нравственные знаки новых общественных отношений. Это скорее символы «трудящегося сословия», нежели самостоятельные художественные объекты: изображение эмпирической действительности у просветителей неизменно предопределялось рациональной конструкцией, которая все время что-то наглядно репрезентировала — нормы, ценности, идеи. Что очень важно, изображение это также было включено в иную, по сравнению с реалистической, систематику, которая все так же предполагала иерархию высокого и низкого, расходящихся по разным жанрам.

Эпоха Реализма, утвердив жанр романа в качестве важнейшего, мирообъемлющего и тотального, тем самым доподлинно открыла высокую Реальность вместе с властвующими в ней системами позитивистских зависимостей — социальной, экономической, биологической, отчасти и расовой. Такая реальность чаще всего выходила низкой и грязной, при этом ничуть не теряя высоты и величия, ибо в уродливом, трудовом, буржуазном, пролетарском, крестьянском, мещанском открывалось символическое и даже метафизическое измерение. Мир делился не столько по классовому, сколько по профессиональному признаку, и каждая область производства, потребления и желания, будь то промышленная, сельскохозяйственная, торговая или сексуальная экономика (фабрика, ферма, универсальный магазин, публичный дом), обладала отныне своей собственной мифологией, уходившей корнями в древнейший мифопоэтический фонд. «Нана — это Астарта!» — сказал Томас Манн, а Сергей Эйзенштейн разглядел в тропических зарослях новой вещественности Эмиля Золя буржуазный оргиастический культ — динамичный, возвышенный и музыкальный, на манер вагнеровского оперного синтеза (дамское счастье валькирий). Идеальное, Материальное и Сознательное сплелись в неразрывную композицию, и недоставало четвертого элемента квартета — словесно оформленного Подсознания, — чтобы картина замкнулась в классически завершенную рамку.

Этот элемент, в нарочито провинциальной, ирландской его упаковке, был через пару десятков лет оприходован Джойсом в «Улиссе». В глубине же романа распахивались откровения вечной женственности, и сквозь Сциллы-Харибды убогого быта пролегал нержавеющий маршрут баснословного мореплавания, удвоенного сухопутными странствиями Вечного Жида.

Джойс до предела укрупнил и первые три фигуры квартета, так что дело приняло как будто фатальный и окончательный оборот. Сознание здесь располагало подсознательным, а каждый

материальный кирпичик повествования имел прокомментированный символический дубликат. С помощью такого клонирования достигалось небывалое дотоле сквозное единство текста, когда между валунами этой постройки, сложенной спецбригадой Полифемов, невозможно было просунуть и тоненькой пластинки «Жиллетта».

Однако, собрав воедино все четыре аллегорические фигуры, которые, подобно волхвам-дароносцам, склонились над колыбелью его шедевра, Джойс не пожелал своей прозе всей полноты комбинаторных отношений между ними. Материя, плавающая в «Улиссе» по каналам внутренних монологов и в омутах преддремотной мемуарной эротики, неспособна, подобно пролетариату в ранних работах Ленина, к выработке своего сознания и подсознания. Это неодушевленная и даже мертвая материя — так сказать, натюрморт. Ее назначение в романе хоть и символично, но инструментально. Генри Миллер, писатель более скромного дарования, совершил следующий шаг, отважиться на который ему помог не психоанализ, а новейшее визуальное искусство. Он одушевил материальную цивилизацию, распознав в ней сознание и то, что под ним.

И показал на этом фоне любовь. Вот в чем тайна его обаяния.

Борис Гройс, которого сегодня клюют все кому не лень, в особенности же те, кто еще три месяца назад воровал у него идеологию и методу разбора, остроумно писал про то, как Марсель Дюшан под влиянием Фрейда выставил на всеобщее обозрение «мусор цивилизации» — шлаки, отбросы дневной стороны ее разума, вытесненные в преисподнюю по аналогии с тем, как сознание выдавливает в свою темноту нежелательные эмоции. Так японские тяжеловозы сумо, сшибаясь, выпихивают друг друга с арены. Дюшан характерным образом начал с писсуара — зримого заместителя того, что выводится за ненадобностью. За этим мочеполовым бестолковым отростком высилась громада отбросов — овеществленное неприличие цивилизации и культуры, исполненное смутного шевеления и бессвязной энергии. Последние строки относятся уже к прозе Генри Миллера. Дело не в реабилитации грязных отсеков или телесного низа — такая задача была бы фантастически неактуальной. Не в слепой кишке, а в жизни и смерти. В том, повторяю, чтобы одушевить материальную цивилизацию, обнаружить в ней солнечную сторону вменяемой рациональности и теневую территорию отреченных вещей. Лишь прочувствовав душу Материи, коловращение предметных ценностей и отбросов, диалектически обменивающихся позициями, можно было заново ощутить городскую материю как единую реку эпоса и сообразно с

этим построить повествование о любви.

Идеальное у Генри Миллера растворено в панпсихизме материи. Индивидуально-психологическое ослаблено за ненадобностью для эпического поэта, ибо Миллер писатель эпический. Как настоящему акыну, ему все равно, что описывать — лишь бы объект завис в поле зрения. Проникнув в душу материального, в сознание и подсознание предметного мира, он их затем перемешал, перепутал и эту густую смесь вещества, в которой уже не было неприличных отбросов, — сделал сырьем своей эротической прозы, сделал ее своим словом.

Если Джойсу была дарована власть над вещественным миром, который он брал в оборот единственно точным определением (флоберовская беспромашная хватка) и перемещал как хотел, магически изменяя свойства предметов, то Миллер попросту жил в их потоке, не возвышаясь над ними, не стремясь к обладанию. Генри Миллер жил в Париже на самом дне. Ниже была только Сена, в которой топились люди общей с ним социальной судьбы. Он скорее являл собой элементарное регистрирующее устройство по типу Гомера, который ведь тоже не считал себя выше Ахиллесова снаряжения и сослепу пел что попало, по памяти и на ощупь — так старуха Евриклея, бывшая некогда кормилицей Одиссея, по рубцу на колене узнает в госте загулявшего господина.

Проза Миллера в большей степени, нежели главный роман Джойса, заслуживает быть названной эпической — в точном, жанровом смысле. «Улисс» — ультрапсихологичен, его персонажи проецируют в мир звуковые свечения своего новаторски оркестрованного сознания. В «Тропике Рака» и последующих миллеровских сочинениях никакой психологии нет, как нет ее в эпосе. Но зато в них всеми огнями горят метафоры жизненного и временного потоков, вовлекающих в свое стремленье все, что можно вовлечь, — от картин Матисса, набережной и каштанов до ночлежек и общественных уборных с клошарами и писсуарами.

«Улисс» — чрезвычайно иерархизированная книга. Реальное в ней не равно идеальному, материя — символам, «бытовые» описания — мифолого-фантастическим, один язык и стиль — другому языку и стилю. И хотя между этими ярусами текста происходит непрерывная перекличка и с функциональной точки зрения, по их месту в рабочем строю, они между собою равны, — их разнокачественная природа не вызывает сомнений. У Миллера — ничего подобного. О какой иерархии может идти речь, когда он выплескивает ребенка вместе с водой и корытом, с головой накрывая их всех брюзгливо-лирическим извержением, затопляющим различения и перегородки. Его проза вбирает в

свою воронку бытие без степеней и разрядов. Она мыслит бесконечными перечнями, реестрами и каталогами — списками кораблей, которыми, наряду с любовью, движутся и море, и Гомер. «Продолжим со всем этим: такси, пароходы, поезда, лигроиновые завтраки; пляжи, клопы, шоссе, тропинки, руины; развалины, старый мир, причал, дамба; хирургические щипцы, взлетающая трапеция, канава, дельта, аллигаторы, крокодилы, разговоры, разговоры и снова разговоры; потом снова дороги и снова пыль в глаза, снова радуга, снова ливень, снова завтрак, снова крем, снова лосьон. А когда все пути будут пройдены и от наших безумных ног останется только пыль, память о твоем широком круглом лице — таком белом! — все равно сохранится, и о твоем большом рте, и о свежих губах, полуоткрытых, и о белых, как мел, зубах, каждый из которых совершенен, и в этом воспоминании ничто не может измениться, потому что оно, как твои зубы, совершенно…»

Иерархизировать этот мир затруднительно по чисто стилистическим причинам — попробуй расставь этические ударения посреди реки. Таково первое впечатление. И кажется, что именно в этом — отличие Миллера, допустим, от Луи Фердинанда Селина с его злобной этической логикой (на первых порах нерушимой). Не сомневаясь в существовании полюса дьявола, Селин помещал туда целые комплексы и ансамбли объектов, пригоршнями вынимая их из несвежего трупа цивилизации — он вскрывал его с небрежным прозекторским артистизмом. Тех, о ком он писал, он ненавидел и над ними смеялся, а ненавистническое веселье в себе холил-лелеял, нутром чуя в нем главный источник энергии творчества. Гипнотическим пассам его прозы противиться невозможно, и толпам уродов, снующих в романах Селина по всем направлениям, свойственно протухшее очарование дебилизма. Автор был противен и себе самому, но с собой ему было хотя бы привычно. Полюс добра в его прозе законченного выражения не получил, но некоторое исключение делалось для парижского плебса и беднейших слоев мещанства, а также для отдельно взятых проституток — все они бывали подчас столь подавляюще жалкими, что применительно к этим созданиям агрессия обнаруживала свою художественную неплодотворность.

Генри Миллера невозможно представить озлобленным или мизантропичным, хотя он высказывал все, что думал, о конкретных особях и человеческой природе в целом. Наблюдая людей в неприглядных позах, он воспринимал эти картинки с выставки без ненависти или надрыва. Наученный великим спокойствием урбанистической и провинциальной материи,

которая сперва выделяет из своего тела отбросы, а потом их снисходительно поглощает, Миллер готов был махнуть рукой на все, что говорили обитатели этого смешного бурлеска. Разве что одну границу он оставил незыблемой. Неловко произносить такие слова, но то была граница, отделяющая добро от зла. Она, что уж там правду скрывать, и в его текстах сквозит, несмотря на срывание всех и всяческих иерархий, а в жизненных жестах — подавно. Когда он уж очень состарился и все хотели заполучить его свадебным генералом в жюри какого-нибудь кинофестиваля, он возмутился безмерно, увидев в «Бонни и Клайде» выстрел в лицо. Это для него была непристойность, кощунство и ужас — поругание первоначал бытия. В самом его облике, замечательном долголетии и неувядаемом эросе было что-то от дерева, земли, дождя и асфальта — от влаги, корней и природно-промышленного произрастания. Его сексуальность — одновременно почвенная и городская (как если бы он произвел смычку), порой даже индустриальная, в темпоритмах завода и транспортного узла. Эпическая, всеобъемлющая. Материя вздыхала, ворочалась и обрядово сквернословила, а ему оставалось лишь подставлять ладони для слова, если ничего больше не было под рукой.

В его сочинениях так много любви, что испытываешь недоверие. Но лишь потому эта проза насмешлива, брюзглива, бранчлива, цинична, щедра, безусловно порнографична (что в этом слове плохого?), не всегда чистоплотна, в высшей степени аппетитна, иногда тороплива, непременно забавна и покоряюще соблазнительна, так что можно не устоять, не успев подготовиться. Заменивший рефлексию зрением, эротический текст голосит в лироэпическом освобожденном регистре, он поет и мычит как материя без отбросов, как плоть по весне. Любовь дана безличным языческим плодородием, природной обрядовой практикой, повсеместно вербующей исполнителей. Сексус. Плексус. Нексус. Благостное распятие. Длинные полосы чувственного красноречия, абсолютная данность скандального перечисления, а значит, она не закончится прежде, чем исчерпает себя этот текст. На улице, в комнате, в Париже, в Нью-Йорке, много, много ее, разные интересные виды, на полу, на кровати, молча и громко, за деньги, без денег — просто так, за любовь. Словно дождь, словно шум города за окном. Эта клейкая влажная свежесть. Генри-миллеровские эти трамваи. Их бегущее, дребезжащее вожделение. Двустворчатое, двухвагонное, если не ошибаюсь, их естество. Тоже ведь брачный союз, городская эротика. Скажем, вернувшись к оборванному сравнению, что ненависть к миру вогнала Селина в тягостную ему

подчиненность, а смешная эротика посреди чаплинского отщепенского братства принесла нищему Миллеру свободу.

В больших дозах его читать утомительно. Не так, как любого другого писателя, а специфически и монументально. Здесь он опять же напоминает Гомера. Особое однообразие эпоса, вечная длительность мерного циклопического уложения. В конце концов, утомляет и приедается все — написал же Миллер об однообразном устройстве влагалища, которое более не обещает потребителю тайн: оттуда не извлечешь ни расчески, ни отрывного календаря. Он утомителен и предрешен, как любовь, границы которой известны заранее, как неотфильтрованное «вещество существования» с его бросовым подсознанием (зачем тебе знать все эти подробности?), как сама эта жизнь, не сулящая ничего, кроме экклесиастова повторения. Но трудно от нее отказаться.

17. 11. 94

ДЖИНН БЕЗ ТОНИКА, ИЛИ ОДИССЕЙ И СИНДБАД

Легче легкого обвинять литературу вымысла в том, что она исписалась. Сколько можно выдумывать? Пора о душе поразмыслить. Не тут-то было. Кризис вымысла преодолевается игровым его усилением — так честертоновский патер Браун советовал прятать лист в лесу, увеличивая лист до размеров леса. Простую историю, искусство рассказа и залихватского трепа снова — и трех тысяч лет не прошло — кладут в фундамент словесности, надеясь этой строительной жертвой умилостивить архаических идолов повествования, благоволенья которых по-прежнему ищут, как заповедного счастья. Им, этим то говорливым, то на столетия умолкающим истуканам, снова в знак льстивой выклянчивающей признательности мажут кровью и жиром физиономии — вдруг от анекдотов и баек, притч, парабол, басен идолища встрепенутся. «К рассказу приступаю, дабы сплести тебе на милетский манер разные басни, слух благосклонный твой усладить лепетом милым, если только ты не презришь взглянуть на египетский папирус, исписанный острием нильского тростника, чтобы ты подивился на превращения судьбы и самых форм человеческих и на их возвращение обратным поворотом в прежнее состояние».

В этом ритмизованном зачине Апулеева «Золотого осла», намекающем на двусоставную природу коммуникации посредством истории, когда история — одновременно устная и письменная, обращенная к слуху и глазу адресата, а потому предполагающая от рассказчика необходимость двойного усилия, артикуляционного и ручного с помощью острой палочки нильского тростника. В этом отрывке заключена вечная формула литературы как искусства рассказывания историй. Плетенье словес, вранье без зазрения совести — священная метода художественного повествования. Нынешний постмодерн эту традицию ностальгически воскрешает, оправдывая известное наблюдение Томаса Манна, согласно которому интересные явления, подобно двуликому Янусу, смотрят разом вперед и назад — в плюсквамперфектум, И находят в нем разные вещи.

В первой половине столетия поиск главным образом вращался вокруг великого неделимого мифа, который любую иронию в свой адрес умел переформулировать таким образом, что священная природа мифа прибавляла еще несколько колец вечного возвращения к своей и без того беспросветной

тотальности. Мифологические шифры поступков, темные залежи времен и сознаний, образы коллективной памяти, созидающей будущее на основе минувшего, которому никогда не суждено как следует миновать, — все это безошибочные фабричные клейма высокого модернизма. Он жизнь положил, чтобы во всем дойти до самой сути. Чтобы различать между глубиной и поверхностью. Тайным и явным. Эмблематической сверхреальностью истинного смысла и обманчивым постоянством того, что дается нам в ощущениях. И он мог бы запросто в темноте, только разбуди посреди европейской ночи, ни разу не ошибившись, разложить в аккуратные стопки символы и архетипы — каждый отдельно; так любой мало-мальски грамотный символист, и значит, тоже мифолог, ни за что бы не спутал орхестру с оркестром, а уж неприхотливую Афродиту Пандемос ему бы и щупать не понадобилось, чтобы отличить ее от возвышенной тезки — Урании.

Постмодерну на все это наплевать. Не усматривая различия между поверхностью и глубиной, он только усмехается в ответ на очередной авангардный призыв сигануть в пустующий картезианский колодец, дабы отыскать в нем на самом донышке что-нибудь доразумное. Не дождетесь! Чтобы пустить круги по воде и распугать всех лягушек в пруду, ему даже не обязательно бросать камень. Посленовое слово — это круги на воде в отсутствие камня, то есть в пренебрежительном забвении всплеска и глубины. Но также и поверхности, мигом утрачивающей смысл в связи с неявкой партнера по двоичному противопоставлению. Теперь понятно, почему постмодерная проза радикально переосмыслила модернистскую концепцию мифа и мифологического сознания: необходимо было в согласии с общими установками посленовой культуры нейтрализовать в них оппозицию невидимого, глубоко залегающего и — непосредственно данного, привести их к общему знаменателю с остальными современными символическими системами, ткань которых — однородна в каждом своем миллиметре. Результат такого хирургического вмешательства, подобно солженицынскому коммунизму, — на виду, а не понят («не понят» — это для красного словца, конечно, но лишний раз ткнуть пальцем не помешает). А суть дела в том, что миф в современной словесности уступил место сказке, принял ее легкомысленное обличье. Вот тебе, бабушка, и вечное возвращение. Сколько шуму было.

Миф без глубины, без внутренностей — это нонсенс, противоречие в определении, ибо миф и есть упраздненная нынче за ненадобностью глубина инвариантного смыслопорождения.

Уже упомянутый Томас Манн мог сколько угодно трактовать миф иронически — то была романтическая, йенско-гейдельбергская ирония, мнимая непочтительность которой призвана усугубить сакральность объекта, бездонность его залегания. «Иосиф» не потому открывается образом колодца времени, что впоследствии в эту материализовавшуюся материнско-пастушескую утробу попадает главный герой, но потому, что любое нисхождение намекает в романе на бесконечность мифологической прорвы. Опускаясь в шахты и штольни, плавая по подземным морям, модернизм был занят поиском истины, обретению которой релятивистская эпоха не препятствовала. Релятивизм — это всего лишь оборотная сторона неких устойчивых ценностных центров, существование которых в ту пору почиталось еще несомненным. Сегодня о них даже не вспоминают — следовательно, преодолен и релятивизм. Миф с его цельной системой значений и репрезентировал модернистский поиск истины. Методология этого поиска с необходимостью включала в себя углубленные метафизические бдения, пафос проникновения в скрытые свойства предметов, высокомерие формальной структуры и очень нетолерантное отбрасывание всего, что не способствовало достижению чаемой «чистоты» текста.

Постмодернизм все эти качества выморил, как насекомых после нечистоплотного постояльца. Коммерциализованная развлекательность, обосновавшаяся уже не вокруг, но внутри самого текста, не могла ужиться с мифологизмом старого типа и, закономерно его похерив, заменила тоталитарный модернистский миф уступчивой сказкой нестрогих правил, предназначенной на манер разговорчивой гейши читателя увеселять. Сказка, и часто восточная сказка с ее затейливостью, эротикой, самоценным искусством орнамента и общедоступным псевдоэкзотическим мистицизмом, становится излюбленным материалом постмодерна (заметим, что и мифологическое предание, как это сплошь и рядом происходит в жанре «фэнтези», трактуется сегодня в сказочной стилистике).

Восточная сказка — культурное детство новой европейской словесности, это ироническое возвращение в XVIII век, к его арабам, персам и китайцам, к сокровищам, волшебникам, гаремам в перспективе остраняющих лорнетов, а постмодерн научился извлекать все выгоды из ностальгических противочувствий. В отличие от литературного мифа, литературная сказка не знает измеренья глубины, не ведает об иерархии основы и извода, она заведомо бежит структурного соподчинения уровней и ярусов текста. Ее изукрашенная поверхность и есть ее скрытый смысл, подобно тому как тело есть

высший разум Женщины (Ф. Ницше). Простодушный лукавец Синдбад, привыкший полагаться на судьбу, то есть на имманентное развертывание повествовательных механизмов, столкнул с палубы хитроумного Одиссея («Улисса»), заменив один образ мореплавания другим, во всем ему противоположным.

Мифологический Одиссей владеет истиной, т. е. имеет цель — вернуться на Итаку, к терпеливо ждущей его Пенелопе, этой покровительнице всех одиноких вышивальщиц и ткачих. Сколь бы умышленно ни затягивал свое странствие Одиссей, вожделея к познанию Каллипсо, Сирен и Циклопа, он не терял из вида сверхзадачи путешествия, ни на минуту не забывая о формуле вечного возвращения, только и насылавшей ветер его истрепанным парусам. Одиссеево плавание обладает стройностью классической биографии с ясно очерченным мифом рождения, необыкновенной юностью, многочисленными подвигами зрелой поры и достойным финалом в обрамлении поучительных сентенций. Здесь есть содержательно, идеологически мотивированные начало, середина и конец, которые, подчиняя своей линейной целеустремленности порядок удивительных событий, придают ему фабульную незыблемость. Напротив, странствие Синдбада, хоть и замкнутое в судьбу, словно камень в оправу, по своей сути — случайно, его мореходный детерминизм уже пострелятивен. Внутри себя оно бесконечно и бесплодно, как стремление объявить мат королю двумя конями на пустой доске. Элементы его, лишенные строгой распрямленности смысла, то есть надлежащего Порядка, легко могут быть перетасованы, могут послужить обрамляющей рамкой для других историй или, в свою очередь, инкорпорироваться в них, как в родственное племя. Это плавание без сверхзадачи, его этика сводится к возобновленью Приключения и призвана увеселять. Процесс рассказа здесь важнее всех его значений. Эмоциональный фон Одиссеева странствия героичен, распахнут и эвристичен. Путь возвращения стал дорогой познания. Атмосфера Синбадовых историй, как дворцовый воздух благовониями, перенасыщена волшебной эротикой, забавными мистическими приключениями и обаятельной непосредственностью чувства, более искушенного, нежели простодушного. Это прелестная нарративность, глубоко убежденная в том, что ночное плетенье словес — последняя пристань усталой души в мире, который принципиально не может быть познан, но по-прежнему горазд обольщать, завлекать, очаровывать, как если бы кто-нибудь верил этим посулам.

Синдбад — фирменный знак постмодерна, знак расставания с Одиссеем. Действие происходит в мире, из которого вынут конфликт, выпотрошено стержневое противоречие. Закатное

солнце, морской ветерок, некуда спешить, ибо потеряна надежда, но это и к лучшему, потому что не надо себя ни к чему привязывать. Мир после конца истории, в котором все время происходят увлекательные события, но нет и в помине общего замысла, с коим следовало бы себя соотносить. Жизнь расколдована и размагничена, телеология ее мнимая. Все выпито, все съедено, все сказано. В недавнем, по обыкновению гигантском романе феноменального циклопа Джона Барта («Последнее путешествие некоего морехода») обломки истории плавают в ироническом веселом вареве, закипающем на огнях Синдбадовых странствий. А известнейшая англо-ирландская романистка А. С. Байет, уже и автохтонного Букера получившая за толстую книгу «Владение», только что выпустила в свет сборник сказочных историй, центральная проза которого — очень изящное рукоделие «Джинн из „Соловьиного глаза“», с турецкой фольклорной начинкой в новейшей британской конфете.

«Соловьиный глаз» — такой специальный кувшин, в котором томился джинн, древний, как время, и огромный, как облако. Джиллиан Перо, средних лет английская дама, филолог-фольклорист по специальности, джинна освобождает, и начинается история в 150 примерно страниц небольшого формата — за пару часов проглядеть можно, не то что романы того же автора. Джинн на Хоттабыча не похож, он тонок, умен, современность видит насквозь (оптика остранения неизменна со времен просветителей), а старинного волшебства не утратил. Настоящий, чистый джинн, без добавок, без тоника (Юджин Уанджин, как выразился один почти классик по поводу текста другого, бесспорного классика).

В финале нарядного сочинения, изобилующего изысканными наблюдениями в национальном уайльдовском вкусе, герои отваживаются на любовь, а потом джинн улетает восвояси, как легкий призрак сквозь загаженный воздух технотронной цивилизации, но не исключена вероятность его возвращения. Постарайся на обратном пути не разминуться со временем моей жизни, говорит ему Джиллиан. Может быть, именно так и случится, двусмысленно отвечает ей джинн, обращая пространство в вечность.

Если традиционные романы, анализирующие наши поступки и душевные мотивы, никогда не затворяют перед героями двери свободного выбора, сколь бы ни был он прискорбен, то в сказках все обстоит по-другому, размышляет вслух Джиллиан на международном собрании литературоведов, покуда джинн скромно сидит в обществе Цветана Тодорова. Исполнение желаний в сказках оставляет двоякое впечатление. С одной

стороны — ты получил, что хотел, но с другой — все это решительно ни к чему не ведет, потому что судьба неумолима. Но кто знает, возможно, ты сам проецируешь вовне тайное влечение к свирепому року, который с равнодушной готовностью сомнет тебя в каменных ладонях, продолжает свою исповедь Джиллиан. Так и в снах: сперва Фрейд полагал, что в основе их — исполненье желаний, связанных с продолжением жизни, но потом обнаружил в глубине навязчивых образов, что насылал молодым солдатам фронт первой из мировых, изнурительное тяготение к смерти — этот новый, опаснейший вид удовольствия. И обнаружив, открыл свой Танатос, в который уж раз обвенчавшийся с Эросом.

В сказках встречается тот же набор: жизнь есть сон, который любовь, которая смерть, и никуда не уйти от свадьбы, т. е. судьбы. Что же тогда остается? Разве что слово, звучащее после судьбы, обманное, грустное, красивое слово истории, не знающей ни поверхности, ни глубины, а только ровную ткань безнадежности. Но посреди исчезающей тоски возникает новая интонация — любви, развлечения, очарования и элитарной коммерции. Такова музыка современных Синдбадов, понимающих товарную действенность изящных эмоций — «трепетного», «человеческого».

Стилистически очень показательная книга популярной романистки А. С. Байет являет собой отчетливый образец постмодерного двойного кодирования, впервые (применительно к архитектуре) два десятка лет назад проанализированного Дженксом. Подобного рода искусство намеренно совершается так, чтобы его можно было прочитать сразу на двух уровнях, массовом и высоколобом. Словно святилище с двумя алтарями: бестелесные жертвы от благородных и тяжелые, грубые, скотские туши — подношения от ревущей толпы. Возле алтарей — большая касса: звон монет, шелестенье купюр. Это лишь непрактичная классика модернизма позволяла себе пренебрегать коммерческим успехом, не умела его построить, не была к нему приспособлена. Сейчас все не так, и дело не только в заурядном финансовом расчете, но и в особенностях нынешней эстетики. Коль скоро современная литературная культура считает культуру как таковую принципиально завершенной (позиция, предполагающая фантастическое самоуважение) и будущность ее мыслит только в виде великой «игры» с накопленными ценностями, то почему бы с тем же успехом не сыграть в «словесность и коммерцию», сделав эту тему объектом все тех же манипуляций. В отличие от несчастного гения из новеллы Генри Джеймса, того, что органически, как ни старается, не способен

написать доходную вещь, нынешние элитарные авторы этим умением овладели прекрасно.

P.S. Уже написав эту заметку, я вспомнил, что в конце предпоследнего эпизода «Улисса» происходит внезапная встреча Одиссея (он же — Леопольд Блум) и Синдбада. Более того, выясняется, что они даже вместе путешествовали. Вероятно, Джойс все предвидел и заранее позаботился о синтезе. Вот эти строки:

В утробе? Усталый?

Он отдыхает. Он странствовал.

И с ним?

Синдбад-Мореход и Миндбад-Скороход и Тиндбад-Тихоход и Пиндбад-Пешеход и Виндбад-Вездеход и Линдбад-Луноход и Финдбад-Виноход и Риндбад-Ракоход и Киндбад-Коновод и Биндбад-Шутоход и Шиндбад-Чудоход и Зиндбад-Обормот и Чиндбад-Сумасброд и Диндбад-Дремоход и Хиндбад-Храпоход.

Когда?

На пути к темной постели было квадратное круглое Синдбад-Мореход птицы рух гагары яйцо в ночи постели всех гагар птиц рух Темнобада-Солнцевосхода.

Куда?

15. 12. 94

ДВА ПОПОВА, ИЛИ ВЕСЕЛЫЕ ПОХОРОНЫ

Русская литература растрескалась совместно с одноименным государством. Не то чтоб словесность вдруг окончательно скукожилась и затоварилась, — ничего нет пошлее разговоров на эту всем опостылевшую тему. Да оно и по существу неверно: любой долгожданный литературный финал неизбежно чреват новым утомительным колесом рождений и страданий. Но того, что еще было недавно, уже не вернуть, а что и когда будет после — Бог весть. Пока же упокоившееся советское государство — как если бы, по словам философа, подсознание могло быть смертно — и синхронная этому строю наземно-подземная литература двух последних примерно десятилетий в единой упряжке вовлекаются в зону ернического отпевания и кощунственной панихиды, а надрывные всхлипы буффонных заплачек заполняют очистившееся пространство, которому не суждено остаться пустым.

Они, к сожалению, даже не братья, Евгений и Валерий Поповы, и работают порознь, проживая на расстоянии — один в Москве, другой в Петербурге, но произведения их, сочиненные в разное время (соответственно «Душа патриота, или Разнообразные послания Ферфичкину» и «Будни гарема»), не сговариваясь, предстали миру дуплетом, как выстреленные из общей двустволки. Веселые похороны пережитого объединяют два этих текста, первый из коих, будучи напечатан тому уж лет шесть назад в провинциальном журнале «Волга», по-настоящему заявил о себе только нынче, в отдельном книжном издании, стилизованном под поп-артный календарь, лубочную книгу, потешный лексикон.

На Попова Евгения, сегодня почти уже классика, в середине семидесятых тяжким грузом возлагали, ложили и клали большие официальные ожидания, которые он вскорости подлейшим образом обманул. Предполагалось (было такое мнение), что этот многообещающий выходец из Сибири и участник совещаний молодых литераторов всем сердцем воспримет дозволенный к тому времени народолюбивый реализм старших по краю и области литтоварищей с тем, чтобы его самостоятельно понести дальше; он же, все более эволюционируя в цензурно непроходимый абсурдистский гротеск, сорняком прораставший у имперских заборов, доработался до участия в «Метрополе» и ардисовской публикации «Веселия Руси», после чего надолго

застыл в обильном домашнем писании и непечатании. Дело так обстояло: нужно заполнить лист бумаги рассказом, его внимательно вычитать, выправить, переложить стопку листов на столе с места на место, затем эти страницы разорвать на мелкие кусочки, бросить их в унитаз и несколько раз за собою спустить воду (по памяти привожу из сравнительно поздней «Прекрасности жизни»). Неутепленных сочинений, однако, накопилось немало: глиняные юродивые Черепки с правдой о рухнувших Вавилонах, они в эру благодетельной гласности долго группировались автором в коллажные ансамбли и лоскутные покрывала, из-под которых, впрочем, выглядывали и более цельные формы, как, например, «Душа патриота». Центральное сюжетное событие этого текста представляет собой закатный советский специалитет — похороны генсека, да не простого, а самого «карнавального» и любимого, означившего своим именем единственную нереволюционную эпоху в нынешнем русском столетии. Концентрические круги, расходящиеся от тела Л. И. Брежнева, неловко уроненного в глубь погребальной околомавзолейной прорвы (его зарыли в Шар Земной — там, где всего круглей земля), совпадают с плавными вращательными движениями по взбудораженной, траурно-лицемерной Москве Евгения Анатольевича Попова и Дмитрия Александровича Пригова, обменивающихся прозаическими и стихотворными речениями, что в совокупности с разнообразными посланиями к Ферфичкину и образует композиционный скелет сочинения.

Попов и Пригов бродят по изнаночному царству Москвы, от одного памятного места к другому, подобно тому, как трясется по ухабам от деревни к деревне второе «я» Радищева или слоняется от мечети к мечети, слушая популярных проповедников-шарлатанов, «индийский принц» — главный герой романа-трактата «Три письма индийского принца Кемалуд-Довле к персидскому принцу Джелал-уд-Довле и ответ на них сего последнего», принадлежащего перу любимого тюркского просветителя Мирзы Фатали Ахундова. Но странное дело: чем больше времени проходит с момента завершения автором повествования, тем менее саркастичным и бурлескным кажется преисподнее странствие персонажей. В нем открывается не столько петрониевская насмешливая беспощадность, сколько тихая невозвратность Апулеевых ироничных хождений с непременно счастливой метаморфозой в финале. Или даже путешествие истины из эпохи стилизованной древности, по мановению Франсуа Фенелона отправившей отпрыска «греческого» монархического рода в плавание за жизненным опытом — на утлой античной посудине, меж островов с

карликовыми государями.

Попадая в сегодняшний потусторонний контекст, прелестно сработанный арт-объект Евг. Попова становится затейливо-незлобивой усыпальницей умерших смыслов. Лет двенадцать назад, когда эта книга замышлялась и строилась, в ней помимо свободы была астматичность, был и астигматизм — ведь стоило вывести строчку, как тут же лепили ребром ладони в затылок. Но теперь горечь изгладилась, словно морщины после омоложения, и опять засияла только любовь. Написанная изнутри еще плотоядной цивилизации, закопавшей своего основного вождя, книга Евг. Попова переиздана автором с отчетливой, ностальгической отстраненностью. Горячая нечестивая проза стала изящным литературным памятником. Кому и чему?

Во-первых, конечно, эпохе, удаляющейся с неимоверным проворством и едва ли уже восстановимой в своем «реально» переживаемом качестве и объеме. Изменения, происшедшие с нами — с теми, кто уехал и кто остался, — столь велики, что недавнее, вроде бы изрядно памятное былое оказалось чувственно и психологически иллюзорным, недостоверным, невосполнимым. Конструктивные механизмы минувшего стремительно заржавели, атмосфера улетучивается, как запах дешевых духов из пустого флакона. Люди с гипертрофированным настоящим, волею обстоятельств лишенные даже ближайшего прошлого, принуждены существовать без истории и мифологии, как одичавшее племя. Так оруэлловские несчастные звери уже не могли вспомнить, как им жилось при старом режиме.

Читая прозу Евг. Попова, мы кое-что вспоминаем. Стиль, веяния, осанку с посадкой. Трепетания коллективной души. Реестры предметов, их плотность и вес, их, как заметил бы классик, червленость, махровость и, добавим мы, нищету и убожество, бездарное, выморочное неустройство, дырку, назвавшую себя бубликом. Все это шевеление, сопение, мычание, легкость и стон немоты. Что еще? Каждый волен дополнить, расколдовать, вызволить из небытия. Похороны устроены по первому разряду, гротескное странствие длится как песня судьбы.

Во-вторых, это осознанный автором по прошествии лет памятник литературе, в которой написана его книга, литературе Попова и Пригова, московской андеграундной прозе-поэзии начала восьмидесятых, легендарной концептуалистской культуре. У этой словесности было одно великое свойство: адекватность миру и времени. Не исключено, что то вообще была последняя адекватная действительности русская литературная система, ведь нынче слово и мир удручающе рассогласованы, они как будто не ведают друг о друге и, что еще хуже, знать не желают, потеряли

взаимный интерес. В пределах же тогдашней концептуалистской матрицы (все попытки реанимировать ее — обречены) советский лингвомифологический строй наконец обрел право голоса, он был понят в очень глубоких своих основаниях, торжественных и архаических, но также и повседневных, бытовых, пустяковых, лирических. Концептуализм и соц-арт не стремились к пародии, они решали свои внутренние стилевые проблемы, добиваясь координации между искусством и миром.

Не исключено, что, зародившись в уже усталое, эклектическое время, они ставили своей целью выработать органический большой стиль, но сделать это во всеоружии современных идей, чтобы никто не догадался о подобном намерении. Не будучи ни пародией, ни сатирой, концептуализм и соц-арт являли собой новое зрение, абсолютно серьезное и ответственное, абсолютно святотатственное и кощунственное. Скорее всего, то была Великая Игра — в старинном и ужасном значении этого слова, то была магическая практика обращения со святынями, юродивый и нечестивый ритуал. Вот по какому искусству правит сегодня тризну Евг. Попов, разжигая костры всесожжения, вот чьими именами испещрен его потешный синодик, ярмарочный мартиролог. Треск поленьев и запах гари наполняют эпистолярную прозу, заглушая иронию. Горит, по обыкновенью, эпоха. Но возле этих мемориальных огней все еще можно согреться.

Если Евгений Попов сочинил свой роман в момент погребального взлета не погибшей покуда советской культуры и только с течением времени обнаружилось, что на самом-то деле он загодя похоронил и оплакал сей знаменосный Египет, то Валерий Попов в «Буднях гарема» шел по горячим и ясным следам катастрофы. Петербургский прозаик сохраняет в означенной насмешливой и лирической прозе верность своей ленинградской манере, снискавшей ему в советские годы устойчивую репутацию в нешироких кругах, разве что он эту манеру форсирует в сторону коммерциализованной эротической развлекательности, в чем нет большой беды. Приведу характерный образчик этого легкого стиля: «Я люблю изможденок, всю свою жизнь теряя голову от них: глубокие складки по краям рта, почти шрамы, какие-то отметины на лице — то ли уколы, то ли укусы. Волнующая информация! Как говаривал один мой друг: лицо обезображено выстрелом из мушкетона в упор в сражении под знаменами герцога Сношальского!»

В головах у Льва Толстого, на могиле его, был похоронен любимый графский конь Делир. У изголовья живехонького нового

русского беллетризма до сих пор, если не ошибаюсь, покоится набальзамированный труп позднего Булгакова, из коего руками наследников вынуты метафизика с эсхатологией. Отдадим должное памяти мэтра: катакомбный роман стал бестселлером десятилетий. И дело не в запретности плода, который разрешили надкусить публично (мало ли было таких?), но в бестселлерных свойствах поэтики. Стремясь к последней прямоте и трагической подлинности, автор, ничуть того не желая, неожиданно дописался до неоэклектики и «поп-артного» лоскутного одеяла; заветный, личный роман с его, по словам Бахтина, Христом из спиритуальных ересей обрел измерение китча, словно специально предназначенного для вульгарных экранизаций, стал чтением миллионов. Ненавидевший авангард Булгаков предложил ему «постмодерную» альтернативу; «Мастер и Маргарита» — это и был конец русского авангарда. Как, впрочем, и романы Ильфа-Петрова, которые сегодня тоже искусительно интерпретировать в качестве «постмодерных» (любопытно, какая терминология появится завтра?): целые блоки не только погибшей, но и советской культуры выступают в этих книгах в роли гротескных цирковых объектов. Элементы нового строя, претендующего на универсальное значение, уже потому не могут быть признаны в своем абсолютном статусе, что эстетически они уравнены в правах с осколками старой, канувшей в Лету цивилизации, столь же неосновательно полагавшей себя незыблемой.

Я потому привлек легендарные тексты, что они по-прежнему интонационно существенны для современного русского беллетризма, который, во-первых, хочет писать хорошо, с красивым фри-джазовым импровизационным блеском и легкостью, а во-вторых — это входит в задание всякого беллетризма, — алчет завладеть коммерцией, как гаремом побежденного шаха. Нимало не похожий на чемпиона литературного рынка, интеллигентный Валерий Попов вынужден думать сегодня о товарных функциях своих образов, чему свидетельство — весьма неровные и вполне занимательные «Будни гарема». Это тоже беззлобные похороны — разумеется, почившего в бозе режима, но главным образом современной русской словесности, оставленной без надзора, а значит, и без прокорма. Ненужная на родине литература на корню продает себя каждому, кто еще готов хоть что-нибудь из нее прикупить. Наивная заграница в лице своих славистических департаментов поддерживает обнищавших фекалистов и поствампиристов, но особенно жалует и пригревает профессиональных алкоголиков из провинции, которые более всего отвечают западным представлениям о русском писателе. Шутовской хоровод

кружится на пепелище. Земля не горит под ногами — она уже сожжена. Но грусти по этому поводу нет. Валерий Попов, кажется, совсем не умеет горевать. Или он этого очень не любит. А все потому, что жизнь замечательна, восхитительна, сладостна — несмотря на безденежье и плохую погоду. В чем же заключается ее пресловутая прекрасность, уместно спросить словами другого Попова — Евгения?

А в том, что в ней всегда есть место для вымысла и женщин. С вымыслом все проще пареной репы: это неисчерпаемое, никакой водкой и коммерцией не подмоченное писательское воображение автора, творящего новые миры. С женщинами тоже разобраться несложно: любимый герой Валерия Попова — разумеется, Валерий Попов — их просто обожает, толстых и тонких, трезвых и не очень, последних, пожалуй, больше. Недаром же роман кончается именем Евы.

Повторю еще раз, что гротескное странствие Евгения и лирическое — Валерия напоминают жизнелюбивую панихиду. Так, в Нью-Орлеане, случалось, черная похоронная команда принималась наяривать веселую музыку, не успев еще довезти покойника до могилы.

19. 01. 95

БЕЛЫЙ НЕГР
К 75-летию Бориса Виана (1920–1959)

В конце 40-х годов входивший в славу Борис Виан серьезно испортил себе репутацию громким парижским литературным скандалом. Такие вещи можно только приветствовать. Автору — об этом знал еще Лукиан Самосатский вместе со своей благосклонно-невозвратной эпохой Антонинов — подобает заботиться о стиле, а не о достоинстве с честью, которые сочинителю время от времени полезно терять, как Дездемоне беленький скромный платочек. Незадача состояла в ином: настоящий смысл провокации разминулся не только с широкой общественностью (ей, больной и убогой, простительно, кто ж, кроме нее, безгрешной и нищей, в Царство небесное внидет?), но и с прожженной сигаретами Сен-Жермен де-Пре, пробы негде ставить, литэлитой, — что ни в какие ворота и кромешный позор. Налицо было провальное поругание жанра, ибо скандалу, хоть он — на манер сундука мертвеца — с тройным дном, надлежит быть простым, как мысль диссидента, и отчетливым, как нокаут. Хрупкий Виан с печатью безвременной смерти на бледном челе эти условия горделиво презирал. И только сейчас нам доподлинно ясно, что же в действительности произошло тогда, почитай уж полвека назад.

Четыре романа молодого парижанина, подписанные именем вымышленного американца Вернона Салливэна, навлекли на Виана судебное преследование, поводом к коему послужили сразу два разномастных обстоятельства: во-первых, сам факт мистификации (Борис скромно означил себя переводчиком сочиненных им текстов), оказавшейся почему-то юридически недозволенной, во-вторых, возмутительное содержание произведений, в особенности двух вырвавшихся вперед скакунов этих кощунственных гонок. Одни названия чего стоили — «Я приду плюнуть на ваши могилы», «У мертвых одинаковая кожа». То были романы, до краев переполненные святотатством, насилием, расовой местью. Стилизованные под звездно-полосатый криминальный триллер, якобы его пародически пересмеивающие, они вобрали в себя состояние окраинно-пограничного американского черного бытия, продлевающего единичность мгновения смерти до целой жизни, которая тем самым с непрерывной смертью уравнивается, становясь от нее

неотличимой. Профессиональный джазист из кафе «Табу», шансонье и любимец богемы, Виан исполнил блюз на крови, преступную, мелодраматическую песнь отщепенства, и ни один яйцеголовый мандарин — строчкогон-диалектик — не повел бровью в предчувствии, что именно этому вертлявому охальнику суждено в одиночку отстоять перед будущим честь направления, которое в ту пору представлялось незыблемым, всепобеждающим, Речь идет, конечно, об экзистенциализме, о триумфальном его поражении.

В литературном плане он не дошел также, как свет далеких звезд. Замкнутый породившей его эпохой, он заперт в ее истлевших смыслах без надежд на возрождение. Романы и пьесы Сартра справедливо лежат мертвым грузом, и только ранняя, спонтанно подступившая к горлу «Тошнота» в состоянии еще вызвать здоровый рвотный рефлекс. Белое письмо Камю, разумеется, лучше, особенно когда солнце палит нестерпимо, а в ушах шумят море и кровь, но стоило делу рефлексивно доползти до программы, как все растворилось бесследно в мутных потоках Орана, и чумные бациллы этой словесности уже никого заразить не способны: если что и осталось от трагического поражения беллетриста-философа, то разве лишь амазонка в Булонском лесу, бесконечно разматывающая под копытами лошади одну и ту же несбыточную фразу, да испанец-старик со своею собакой, да этот зной и грязь, и занюханная тоска — провинциальная неприкаянность колонии пострашнее любого фашизма.

Экзистенциализм казался неуязвимой индустрией и на то имел основания: его филиалы выдавали проценты с огромного капитала, размещенного по всему миру и чуть ли не на всех языках, включая аннамский, — сплоченная группа южновьетнамских писателей, забросив за спину сандалии, неутомимо, как муравей, годами шла по маршруту Сайгон — Париж, убежденная, что существование предшествует сущности. Виан, сотрудничавший в сартровском «Тан модерн» и безусловно захваченный глобалистской перспективой экзистенциальной словесности, которая начинала и выигрывала на досках судьбы, первым осознал или учуял нутром артиста, что победители разбили лагерь над пропастью и программный «роман с направлением» неудержимо валится в тартарары. Оснащенный скудным набором идеологем, которыми затыкались все щели Бытия и Ничто, он постепенно становился комичным даже в самых умелых руках. Пройдет еще несколько лет, и его перестанут читать даже трогательные пошляки из кафе с окрашенным в черный цвет потолком. И, однако, в самом этом стремительно обесценивающемся методе (его рецидивы, впрок

наглотавшись, уцелели аж до наших эклектических будней и теперь кистеперой латимерией резвятся в водоемах словесности за компанию с бычками в томате) таилась чистота обаяния, с которой было жаль расставаться. Структурная схематичность конфликтов согревала опустевшее сердце. От теплых веяний ангажемента трепетали усталые крылья коллективной психеи. Резистантная непреклонность душевного состава многое говорила послевоенной воле и массовым представлениям. Виан всем этим воспользовался. Небольшая книжка «Я приду плюнуть на ваши могилы» содержала подарочный боекомплект экзистенциальных мифологем, переведенных на язык полицейского боевика о свойствах страсти. Здесь были (надпись на скале несмываемой краской) Отчуждение, Посторонний, Диалектика «Я» и «Другого», заключенная в страдающем теле Белого Негра, Расовый конфликт, Сопротивление без надежды на успех, Ослепление, Смерть героя и поверх всего — Торжество жанра, каковым этот жанр только и мог быть, если всерьез полагал себя сохранить для потомства.

Виан совершил революционный творческий акт, плохо понятый современниками. Он создал образцовый экзистенциалистский текст, разыгранный с точки зрения не авторской, а персонажной словесности. Для того и понадобилась ему маска Вернона Салливэна. Ведь это была никакая не мистификация — форма, истрепанная, как пословица, стоило ли вообще огород городить? Едва ли не единственный из французских писателей того времени, людей серьезных, философски мыслящих, этот порхающий нечестивец Виан вплотную дотанцевал до понимания принципов персонажной литературы, того, что несколько десятилетий спустя стали называть композиционной режиссурой языков и сознаний, «концептуальным менталитетом». Сознательно заговорив не своим голосом, он показал, что так называемого «своего голоса» у автора может и не быть, что ему достаточно изъясняться от лица речевых героев собственных текстов, комбинируя ансамбли из элементов, несущих в себе, как осколки голограммы, цельные лингвомифологические миры. Цеховой литературный экзистенциализм столичных мандаринов, скрещенный с масскультурной проблематикой черного триллера, стал одним из таких голосов, одним из возможных типов ролевого высказывания. В этой новаторской операции заключался спасительный, пророческий смысл, коллегами не распознанный, но зато отчетливо различимый сегодня, по прошествии полувека. Предельно далекий от теоретизирования, Виан жестом фокусника продемонстрировал выход: чтобы выжить, чтоб себя сохранить от

угрожающего омертвения, конфессиональная литература Сартра с приспешниками должна была отважиться на интимную близость с низшими жанрами, с персонажным типом мышления, которому надлежало сменить утомительные авторские монологи основателей и безнадежных кунктаторов этой церкви. Потому что теперь-то уж во всей непреложности ясно — настоящим экзистенциалистом был насмешник Виан, а не они, фундаментальные идеологи, ибо это он, взяв словесность существования как цельное объективное слово, остранив и комически снизив его, заново выявил в нем — нет, не концепцию, а неприличную распахнутость чувства, нестесненную сферу открытых эмоций. И тут был уже второй знаменательный «пойнт» виановской миссии — он реабилитировал раздирающую эмоциональность как плодотворную сферу высокого литературного переживания, он поистине не погнушался этой трамвайной слезливостью. Таковы его знаменитые, под своим именем изданные «Пена дней», «Сердцедер» и ряд других сочинений.

Наблюдая в 1920-е годы падение личности, Мандельштам предсказал конец романа, неотделимого от индивидуального биографического начала: «Ясно, что когда мы вступили в полосу социальных движений, массовых организованных действий, акции личности в истории падают, и вместе с ними падают влияние и сила романа, для которого общепризнанная роль личности в истории служит как бы манометром, показывающим давление социальной атмосферы. Мера романа — человеческая биография или система биографий… Человек без биографии не может быть тематическим стержнем романа, и роман, с другой стороны, немыслим без интереса к отдельной человеческой судьбе — фабуле и всему, что ей сопутствует… Современный роман сразу лишился и фабулы, то есть действующей в принадлежащем ей времени личности, и психологии, так как она не обосновывает уже никаких действий». Спустя сорок лет Ролан Барт повторил эту едва ли известную ему мысль, прибавив, что роману отныне неведом даже краеугольный для него принцип номинации — означивания персонажей, наделения их именами.

Складывается впечатление, что Виан прочитал оба высказывания. Фабулы в «Пене дней» днем с огнем не сыскать. Вместо нее — обобществленная «лав стори», стертая, как стекляшки в мешке у факира. Герои условны и безымянны. Вместо имен — буколические лафонтеновские прозвища, насмешливые опознавательные значки потусторонней французской традиции. Можно сказать, что в этой книге нет решительно ничего. За исключением главного — потрясающей

дерзости лирического самопроявления, которая не отпускает, этот текст, как сердечный спазм, вплоть до самого его гибельного финала. Осмелившись вывести на прогулку сентиментальность, Виан держал ее в поле зрения, но без поводка, и она отплатила ему за доверие, показав себя с лучшей стороны — ни в в коей мере не «теплой», не обывательской, даже и не прочувствованной, но леденящей, «страстной», как уличный декаданс. С умилением этот текст не связан. Любовь показана безжалостным механизмом, отсекающим все постороннее. В обступающем ее мире она заинтересована постольку, поскольку он может быть ей полезен. Если он в чем-либо противоречит любви, она его, не раздумывая, уничтожает. Не держа ни на кого зла, она способна выжечь все, что случайно разместилось поблизости, ничуть не заметив содеянного.

При этом она умудряется вызвать к себе сострадание, которое ей, в сущности, тоже нимало не нужно, ибо, как правило, сострадание нефункционально и не может излечить умирающую возлюбленную. Такова происходящая в городе театральная любовь Бориса Виана, но все локализующие ее характеристики иллюзорны, потому что она обособлена, герметична и экстерриториальна, как операционная, чьим-то приказом вынесенная за пределы больницы.

Вероятно, это и есть экзистенциализм — литература существования, литература жестокости и открытых внеморальных эмоций, изредка притворяющихся романтичными и сентиментальными.

Несмотря на изрядный прижизненный успех его прозы и песен (он написал несколько сот парижских шансонов), Виан был в словесности автором внеконтекстным, он в ней был белым негром, как герой его первого «салливэновского» романа. В последние годы он жил с тяжелым чувством кризиса и неосуществленности. Мировая известность пришла после смерти. Умер он во время просмотра фильма, снятого по злосчастной книге «Я приду плюнуть на ваши могилы». Сейчас, в юбилейные дни, о Виане говорят повсеместно.

15. 03. 95

МУЗИЛЬ: ИСПОВЕДЬ УБИЙЦЫ

Серийный женоубийца Кристиан Моосбругер занял центральное место в романе Роберта Музиля (1880–1942) «Человек без свойств». Другая позиция его бы не удержала, он бы отовсюду вываливался, как эксцентрический идиот из окон и дирижаблей немого кино, как Пушкин и Сыновья из хармсовского застолья. Моосбругера в книге немного, но Ставрогин в бесовском кадре тоже мелькает нечасто, а при этом скрепляет страницы скоросшивателем, пробивая их дыроколом. Впрочем, для перелицованных парадоксов, чтобы, например, руки за спину заложить, когда программно бьют по лицу, или чтобы невидимо миру повеситься в статусе гражданина кантона Ури, затяжных эпизодов не требуется, здесь нужен иероглиф и символ: моментальный, как выстрел, обелиск обольщения и несчастья.

Функции Ставрогина доступны невооруженному наблюдению: он идеолог и искуситель, эманациями его воли движется действие. Сомнамбулические жесты Моосбругера ускользают от понимания, за ними стоит какая-то тайна, но ключ к ней утерян. Согласно простейшему истолкованию, убийца — аллегорический вестник подступившей беды. Хронометры книги измеряют тринадцатый год, подданные Австро-Венгрии торопятся встретить 70-летие восшествия на престол императора Франца-Иосифа, никогда еще Вена, совместивши, подобно конному Марку Аврелию, индивидуальное жизнечувствие с государственно-политическим замыслом, не стояла так высоко и всемирно, а в нижних слоях бытия, разумеется, копошатся демоны ночи, и Моосбругер — их представитель, эмиссар грядущего хаоса. Он показательное чудовище, и как-то не верится, что Музиль прибегнул к такой стертой метафоре, пригодной для нужд близорукой интерпретационной методы. Констатируя присутствие в мире уродов, наделяя их символическим и предзнаменовательным смыслом, эта отсталая метода бессильна понять, что именно в каждом конкретном случае означает чудовище. В отместку же трудных для истолкования монстров теоретики предлагают навсегда заточить в утробе дородового ада, наивно воспретив им вылезать наружу, как будто их пожизненно не было с нами и в нас: так южноамериканский тиран приказал эпидемии прекратиться. Повторное чтение великого романа провоцирует на иную версию Моосбругера. Полагаю, что это автопортрет художника в зрелости, и женоубийца есть сам Роберт Музиль в своей секретной, но единственно верной проекции. Кроме того, это вообще миф об артисте, великий орфический миф

с дуновеньями древнего ужаса в разрывах одежд, и неважно, кто здесь кого умерщвляет: вакханки — певца или он — все их беснующееся отродье. «Рациоидность» автора, ненавидящего все жидкое и газообразное, романтическое и туманное, отступает перед лицом правды о сущности творчества, и мстительная радость, с какой Музиль изображает поругание основ своей веры, свидетельствует об избавлении от полдневного рабства, которому на смену явился смертельный ночной промысел освобожденной души.

Всякому ясно, что художник — не человек, и обстоятельства его рождения и детства тоже не должны быть человеческими. Запах серы и беспредельного одиночества сопровождает его сызмальства; чуя неладное, люди не могут быть рядом с артистом. Никто не видел родителей Моосбругера — скорее всего, их никогда не было. Он вырос в такой крохотной деревушке, что там не знали о существовании проселочной дороги; он ни разу не разговаривал с девушкой — такова была его бедность. Видения и духи одолевали его, сколько он себя помнил: они поднимали его с постели, мешали работать, день и ночь между собой переругиваясь. Эринии несбывшихся замыслов стучались в его мозг, расплавленное олово капало ему на голову, и если бы он носил очки, то был бы вынужден постоянно их протирать от пара, насылавшегося его разгоряченными мыслями. Эти страницы романа — опыт пугающей авторской интроспекции и недурной материал для обвинения автора за компанию с персонажем: они оба преступники. Музиль был одержимым не менее Моосбругера и, подобно последнему, не терпел, когда к творческой ярости, от которой кровь застилает глаза и ты набрасываешься на стопку бумаги с тем же казнящим возмездием, с каким темный плотник подминал под себя оскорбившую его женщину, — когда к этой ярости прикасаются пальцы начетчиков из хедера Чезаре Ломброзо, что-то набормотавшего о сходстве гениальности и помешательства. Моосбругер пропитания ради много шлялся по деревням, где его буквально преследовали буйные вакхические процессии женщин. Неважно, что сперва появлялась одна молчаливая женщина и только через полчаса тихо выплывала другая, он-то знал, что это были процессии, и они шли за ним, как менады, мечтая то ли его растерзать, то ли отдаться и умереть прямо здесь, на дороге. Совсем не садист, он не желал убивать, сладострастие тоже не изводило его постоянно, но что прикажете делать, если она не отстала даже после того, как он дважды ей плюнул в лицо, если она незаметно с ним породнилась, вытеснив прочь его «я», так что он перестал его чувствовать, и ему понадобилось долго колоть ее ножом, чтобы

наконец разъединиться телами и разумом. И как следовало поступить, если она кричала? Вдавить ее лицо в землю и засыпать ее рот землей. Музиль всегда поступал так же с каждой новой истошно кричавшей страницей. Графоман, он в то же время испытывал ужас перед чистым листом, но, в отличие от Моосбургера, даже прилежное заполненье страницы, которую он искалывал вечным пером, засыпая разверстые раны словами, не приносило ему облегчения от этого непрестанного безмолвного ора. Плотник не выработал ясной концепции своих преступлений, склоняясь то к одному, то к другому варианту. Так, он сперва утверждал, что убивает из гадливости к приставучему бабью, из отвращения к этим «карикатурам на женщин». Иногда ему мерещилось политическое содержание своих акций, и он воображал себя ангелом массовой смерти, поджигателем театра, великим анархистом. Но все это были чужие слова, с чужим, навязанным смыслом. Его алчба, над которой он не имел власти, бралась ниоткуда. Не ведая ни своего происхождения, ни цели, она торчала неприличным сфинксом на стыдливо отведенных историей пустырях, мечтая о себе хоть что-то разведать в отсутствие Эдипов, сплошь ангажированных на празднества монархии. Музиль знал себя не лучше, чем Сфинкс безотчетного желания: он и был этой жаждой, этими каменными губами. Инженер, математик, философ, он накручивал вокруг своей сочинительской мании очень разумные мотивировки, чтоб как у людей было, с глубоким проникновением и социальным анализом, а она развязывала морские канаты; вынимала воск из ушей и вновь уходила к Сиренам, в безумие. Он считал, и в этом была своя правда, что пишет, повинуясь аналитическому и этическому предназначению, но главная правда лежала на пласт глубже, не заключая в себе ни малейшей познавательной или моральной телеологии. Он сочинял потому же, почему умерщвлял Моосбругер, и если путь плотника, содержавший бесконечность женоубийства, был лишь условно оборван тюрьмой, то и незавершимая миссия Музиля положила себе сугубо конвенциональным пределом смерть автора, продолжая развертываться по ту сторону Леты. В оригинале «Человек без свойств» состоит из пяти томов. В черновиках было найдено более ста вариантов окончания книги, которая не могла быть дописана. Вероятно, это наиболее трагический опыт тотального текста в литературе XX века. Исход предприятия Музилю был известен заранее, на сей счет он не обольщался. Роман допустимо интерпретировать как грандиозную амбицию философского критицизма и целый веер изящных утопий, каковы, например, утопии точной жизни, эссеизма или солнечного

кровосмесительного рая, где инцест только следствие избирательного родства душ, а над всем этим изобилием возвышается самый безнадежный и несбыточный проект — утопия текста, который пишется по мере того, как его читает читатель, и который никогда не может быть доведен до конца. Моосбругер, тонкий артист в своем жанре, оценил бы фаталистическое остроумие этой находки.

Ни плотник, ни скриптор не отрицали своих преступлений, им хотелось лишь одного: пусть бы люди на эти поступки смотрели как на «катастрофы грандиозного мировосприятия». Вся его жизнь, пишет о себе Музиль, была «до смешного, до ужаса неуклюжей борьбой» за то, чтобы его признали и оценили. Моосбругер «уже мальчишкой переломал пальцы своему хозяину, когда тот вздумал его наказать. От другого он удрал с деньгами — справедливости ради, как он говорил. Ни на одном месте он не выдерживал долго; он оставался везде до тех пор, пока — так поначалу всегда бывало — держал людей в робости своим молчаливым трудолюбием при добродушном спокойствии и здоровенных плечах; но как только люди начинали обращаться с ним фамильярно и непочтительно, словно наконец раскусили его, он сматывал удочки, ибо его охватывало жутковатое чувство, будто его кожа сидит на нем недостаточно плотно».

Это самочувствие преступника и артиста Музиль знал по себе. Он дичился людей и от них убегал (даже рукопожатие вызывало у него неприязнь), его кожа пахла пожизненным одиночеством, болтаясь на нем как на вешалке. Способы, которыми он утверждал свое достоинство, казались гротескными и болезненными. Он умел быть светским, когда хотел, но такое желание у него возникало нечасто. Презирая карьеру, как ее мог презирать аутсайдер, он был изглодан завистью к товарищам по перу, которых, как правило, ненавидел. Он ощущал себя необыкновенным, особенным и остро нуждался в похвалах венских фельетонистов, потому что ничего еще не было решено, пути успеха неисповедимы и, возможно, посмертная слава зависела также от их сегодняшних жалких писаний. Деньги были ему нужней, чем другим, и он хладнокровно просматривал ведомости «Общества друзей Музиля» — платят ли в срок членские взносы, идущие на бедность писателю, и вел себя как наследный принц и донатор. Его торопили, обещая отменные гонорары, но он мог сочинять, лишь повинуясь внутренним ритмам, — так Моосбругер из вереницы одинаковых женщин выбирал единственно нужную.

Изобразив себя в образе преступного плотника, он показал, чем для него было искусство: трансгрессией, выходом за пределы,

безвозвратным уходом и неосуществимым желанием. Музиль мыслил писательство как утопию несвершенности — во имя аккуратных законченных томиков не стоило ни надрываться, ни умирать. Писательство было кощунством, каким-то ужасным архаическим рецидивом, но если бы, говорится в романе, человечество как некое целое могло видеть сны, оно бы увидело Моосбругера, то есть артиста.

31. 08. 95

МИФ ГОЛОСОВКЕРА

Философ, филолог, писатель Яков Эммануилович Голосовкер (1890–1967) прожил много дольше, чем следовало человеку со старорежимными предрассудками и неподобающим отношением к власти. Но Ананка-Неотвратимость на то и судьба, чтобы иметь свои бабьи причуды. Обвиненный в намерении взорвать динамитом Кремль и Сталина, он вследствие преступного ротозейства системы только три года уделил воркутинскому лесоповалу и, избыв этот щадящий, смехотворный каторжный срок, побрел назад, восвояси, исполненный смутного чувства, что Механизм подавился на время какой-то существенной шестеренкой. Полгода он шел по Сибири, овеваемый холодом освобождения. Не было ни народного шума, ни спеха; мерно, как медленный эпос и ужас, всей долготой своих гласных дышали равнины, сменяясь великими реками в ожидании ледохода. Кое-где в залатанных деревенских ушанках и валенках сидели вохровские Хароны, требуя два жалких «обола» за переправу и на ветхую навигационно-собачью старость, но он, не найдя даже меди, беспрепятственно следовал мимо, всякий раз повторяя, что кентавру Харону, с которым он отождествлял себя в своих реконструкциях хтонической мифологии, положен бесплатный проезд. Они никогда не слыхали, чтобы кто-нибудь называл себя этим именем, неблагозвучным для русского уха, и оцепенело пропускали его дальше, к новому льду и реке, а все несходство с их коллективным летейским прозванием выливалось в единственное фонологическое различение — оно-то и заключало всю суть, попытку не уступить смерти память и разум, удержать их для будущего ценой личной жертвы.

Вернувшись в Москву, он обнаружил, что рукописи его сожжены человеком, которому они были доверены на хранение. Он принялся их восстанавливать, и новый пожар, на сей раз случайный, вернул его к пепелищу. Лосев, после того как дважды был уничтожен исполненный им перевод Дионисия Ареопагита, увидел в этом знак свыше и дальнейшие попытки оставил. Голосовкер, который, по мнению Алексея Федоровича, всегда вел себя неоправданно вызывающе («Что вы, Я. Э., все бунтуете? Эта история с большевиками лет на двести», — запомнил мемуарист), напротив того, посчитал, что одна из натурфилософских стихий всего лишь испытывает его на огнестойкую прочность. Он снова стал выводить сгоревшие буквы, и отныне огонь обходил его стороной, словно страницы оберегало некое демиургическое заклятье, повелевавшее причиной и следствием. На сей раз рука

его двигалась в согласии с генеральными ритмами сущего, число и мера объединялись эллинским строем, которому он искал заржавленные, риторически-напряженные и лишь изредка «сладостные» русские соответствия, а необоримая теология текста сама увлекала письмо к гармоническому пределу и завершению, наступившему за несколько лет до того, как он очутился во тьме и беспамятстве, сполна расплатившись за прежнюю ясность.

Сегодня наблюдается возрождение Голосовкера: найден и распечатан популярным журналом «Сожженный роман» — стоическая погребальная реплика на гибель эпопеи «Запись неистребимая», название которой кажется издевательским предвосхищением ее участи, переизданы «Сказания о титанах», впервые опубликован и мгновенно раскуплен шестьдесят с лишним лет пролежавший в архиве, но по сей день новаторский перевод ницшевского «Заратустры». Скорее всего, он, смотрящий оттуда, увидел бы в этом не запоздало-мемориальное воздаяние истлевшему неудачнику, но неостановимое действие Имагинативного Абсолюта, ставшего краеугольным принципом его «смыслообразов» и биографии, ибо то, что может быть названо мифом Голосовкера, предполагало двоякую нераздельность намерения — истолковать исторический материал под знаком своей судьбы и, обратно, так глубоко угнездиться в разбираемом тексте, чтобы собственной жизнью реализовать все крайние импликации, которые из этого текста исходят. Понятно, что этот путь беспощаден, но автор, усвоивший эллинское отношение к неизбежному, принимал последствия, хотя не мог судить в точности, каковы они будут.

Его романтическая система, заявленная в трактате об «Имагинативном Абсолюте», то есть о власти творческого воображения, утверждала присутствие в человеке инстинкта культуры, стремления к созданию ее смыслов. Этот инстинкт, объяснял Н. Конрад, стремясь протолкнуть в печать работу покойного автора, есть побужденье к бессмертию и к его ипостаси — постоянству, ко всему абсолютному, без чего невозможны ни культура, ни творчество. Согласно тонкому наблюдению другого интерпретатора, культура здесь предстает высшей ценностью, аккумулирующей предикаты Бога: она свободна, неуничижима и дарует бессмертие. В не меньшей степени она аккумулирует предикаты Голосовкера, являясь метафорической проекцией его биографии. Культура, в сущности, — воображение, «память, в которой живет мучительно то, чего уже нет безвозвратно. Я вижу рукописи, я вижу страницы, передо мною, как призраки, проносятся былые мысли <…>, но того, что жило словом, образом, ритмом, что было сплавлено в целостность замысла, —

этого нет. Я остался бездетным». Говоря коротко, это снадобье против забвения, сожжения и пепла-по-ветру, лекарство против александрийских папирусных гекатомб Омара, когда «в течение полугода солдаты эмира Амра ибн эль-Асса, скрепя сердце выполнявшего приказ халифа, уничтожали в печах, которыми отапливались городские бани (вода и воздух в них всегда были восхитительно теплыми), неподъемные порции свитков из Библиотеки». Культура нужна для того, чтобы Голосовкеру выйти из ада и, ничего не забыв, неостывшей золой написать истребленные письмена, уготовив им религиозную вечность; это его персональный инстинкт-эликсир, попирающий смерть. Но также тотальное отрицание братских могил, массовых гуманных захоронений на общественный счет с последующей аналитически-любопытствующей эксгумацией гуманизма, отрицание изящного единообразия урн в типовых колумбарных ячейках и прочих невидимых миру, ибо он уже невосприимчив, он бесконечно устал от потерь — обелисков упокоения, забытья, затухания. И это еще один «русский космизм», еще один, на сей раз эллинско-иудейский в эмоциях, но той же неотвратимой кириллицей — слой за слоем, в иконописный «наплеск» — сочиненный ландшафт поголовного воскресения, только, в отличие от натуралистического КБ Федорова — Циолковского, мешками грузившего обновленных покойников на межпланетные станции, этот план алчет восстановления падших смыслов, их бестелесного бытия. Впрочем, и Федоров помимо небесной утопии выдал чуть более приземленный ее вариант; Музей — не погребальная контора для всего обветшавшего и негодного, каковы музеи его и нашей эпохи, а клубящееся, беспокойное пространство справедливости, где не дают пропасть именам и верховодят братские чувства — что уже Голосовкеру ближе.

В «Сказаниях о титанах» яснее всего выразился почти экзальтированный биографизм автора и его травматически-личное переживание истории как сожженного свитка, который уж не собрать из пепла, не вернуть справедливости. Все же он предпринимает попытку. Согласно разработанной им концепции фазовой мифологии, олимпийский пантеон не только вытесняет первозданный титанический мир, но делает все возможное, дабы его затем опорочить, выставить чудовищным неприличием, мерзостью, свальной помойкой, непристойно злоумышлявшим отбросом. Проиграв идеологии олимпизма свою схватку, титаны становятся метафизическими монстрами, воплощая ублюдочные слои бытия и сознания, утекающие в канализационные провалы имагинации. Титаны сгорели, их вынесли в отхожее место, они отщепенцы и твари. Это отреченное воображение архаики,

крамольная книга праистории мысли, гектографированный вестник античной оппозиции, разбитый на куски даже в каменных спецхранах, на которую сообща испражнились и утопили. Предстоит воскрешение титанов, восстановление древнего благочестия; все симпатии Голосовкера на их стороне, и, конечно же, пишет он о себе и своем поколении. Им, корявым и грубым, как древесные корни неведомы корысть и лукавство; простодушие было источником их поражения. Стихия их — безвозвратно утраченные вольность и правда: «Воссоздавая исчезнувшие сказания, мы возвращаем титанам их первоначальный образ в отблеске золотого века на земле до господства олимпийского пантеона». Реконструкция этой смутной сказки есть акт повторного дарования доброго имени, освобождение и посмертная реабилитация с официально заверенной справкой от Голосовкера, которого уничтожить не удалось. Титанам присуще страдание, их затемненное бытие мучится, кровоточит и болеет, оно глубоко человечно. И они не хотят быть богами, не желают быть олимпийцами: «Когда я был большим титаном, я решил сделать смертных героев бессмертными. Уйдут они в мир мертвой жизни — я верну их к жизни живой. Но богом я быть не хочу». Хирургический свет олимпийского сознания превращает всю землю в испытующую операционную. Но Голосовкер вырвался из нее и полгода шел по Сибири, чтобы вновь написать то, что сожгли олимпийцы, и прочитать мифологию как свою биографию («Миф моей жизни» называется исповедальное его сочинение).

Однако у него была и параллельная метода чтения текстов, когда он шел уже вослед предложенному абсолюту воображения, с удивительным рвением разыгрывал самый дух этих слов и характер их авторов. И на этом пути его ждало последнее, главное поражение. То, что я сейчас скажу, может показаться пошлостью, но мне кажется, у него не было иного способа выразить непоказную солидарность с Ницше и Гёльдерлином, сопровождавшими его всю жизнь, нежели проследовать с ними до конца их призвания, не убоявшись вглядеться в ту ночь, где оба они растворились. Как бы то ни было, закатные годы его утонули в кромешном ужасе боли и психического распада. Держался он мужественно, но потом это мужество стало уже ни к чему, потому что он переставал быть собой: разучился писать и читать, забыл все языки. Владимир Зелинский (сын знаменитого критика, теоретика конструктивистов, прозванного коллегами по советской словесности «гиеной в сахаре») пишет в мемуарном очерке: «Последнее, что я помню: его лицо, ставшее почти страшным, искаженное судорогой, сгорбленную фигуру в дверях и рукопись „Имагинативного Абсолюта“, прижатую рукой к

груди. Он всегда прятал ее в больничной койке, но, чтобы ее не украли, чтобы не расстаться с ней ни на минуту, взял с собой, когда провожал меня до лестницы». Вечная память культуры (мертвецкий обертон возник не намеренно, но тут он уместен) отомстила ему с хладнокровием опытного садиста, выдавив из него душу аккуратно и медленно, каплю за каплей. Миф бессмертия подчинился неведомому, но исключительно злому воображению, которое он не предусмотрел в своих поисках.

Жиль Делёз, многое сделавший для уравнения литературы с шизофренией, очень рекомендует философу, не желающему оставаться сторонним наблюдателем чужих мучений, ненадолго в этот опыт войти, дабы, возбудив в себе близкие, но не фатальные состояния, вернуться потом назад и все описать, как оно было. Речь, в частности, шла о помешательстве Ницше. Ни Голосовкер, ни его поверженные титаны никогда бы не опустились до следования этим отвратительно безопасным и буржуазным прописям. Они просто ушли из ослепительной олимпийской операционной, выбрав тьму, когда не стало сил выносить этот свет.

27. 09. 95

ИССЛЕДОВАНИЕ УЖАСА

Писателю XX века необходим групповой или персональный кошмар, чтобы сквозь сон не давал ему спать, как Степану Халтурину — динамит. А иначе писатель чахнет. О символистах давно было сказано, что они и посмертно, наподобие бурлаков в приволжском астрале, волочили баржу литературной эпохи, когда половой в двойных зеркалах московского ресторана представал мистическим двойником заплутавшего «Я», а порядочный автор стеснялся отдохнуть от трудов, не накопив за день нескольких страшных историй. Но не случайным же чертополохом выросла символистская страсть к оптическим наваждениям, были же для нее основания: уже исподволь тикала в «Петербурге» сардинница ужасного содержания, приноравливая свой ритм к траектории неложно обещанной гекатомбы, и сын, уходя от отца во власть чужеродной стихии, возвращался к разору и пепелищу, начертанному ему на роду. Господи, мог бы он сказать, если бы мог, словами другого поэта, написавшего о последней беседе отца с сыновьями. Ведь это я уже знал заранее. Кошмар в «Петербурге», по свидетельству сочинителя, убежавшего вскоре к иному безумию, определился чередованьем согласных: «п-п-л», где глухое «п» знаменовало планиметрическую клаустрофобию административного умысла, а «л», отразившись неумолкающей чередой от лакированных стенок кареты, распахивало, надрезало пространство, так что породненные замкнутость и простор в конце концов увенчали свое равновесие обоюдным форсированным уничтожением. А еще усмехался туранец, мерцала новая Калка и крошились ступени под копытами памятника.

Но бывает и худшее горе, заметил писатель, пришедший символизму на смену. Оно бывает тогда, когда долго мучают человека, когда он «изумлен», то есть «ушел из ума», что случалось при пытке дыбой. Вот мучается человек, и кругом холодное, жесткое дерево, а руки палача хотя и жесткие, но теплые, человеческие. И он щекой ласкается к теплым рукам, которые его держат, чтобы мучить. Это мой кошмар, заключил описание автор. Странное это видение потом пришлось времени впору, как удачно пересаженный орган. И много других жестоких упадочных образов сопровождало эволюцию и борьбу литературных систем.

К несчастию для себя, я совсем не писатель, но, раз мне доверили заполнить эту страницу словами, произнесу также собственный ужас, который скорее обобществленного, нежели

единоличного, свойства, ибо он посещает разных людей, только они стыдятся о нем говорить. Обычно он наползает к рассвету, сочась непристойной сукровицей из-под сомнительных обагренных ногтей розоперстой, что называется Эос. Это особый страх несвободы и рабства, который жирным варевом заливает весь мозг, и сперва невозможно понять, какая конкретно инстанция займется твоей санобработкой — будет ли то невнятное учреждение, как бы заброшенный азиатский зиндан с земляным полом ниже уровня моря, где участь тонет в соленой воде, натекающей в горло, или сухостойная трудовая тюрьма с повторяющимся шестилетним испытательным сроком (ты не знаешь, откуда взялся повтор), или — уверенность крепнет — вон та знакомая школа: вычленяясь из хаоса, она берет на себя главные функции твоего потного поругания. Ты никогда не боялся экзаменов, даже если имел причины для страха. Кажется, над тобою не издевались товарищи, и ты давно растерял все обиды тогдашнего инфантилизма, полагая их несущественными. С той поры приключилась масса занятных вещей, достойных развлечь твое подсознание в час, когда сторожа кричат с Сеира: «Сколько ночи?» А в ответ: «Приближается утро, но еще ночь. Если вы настоятельно спрашиваете, то обратитесь и приходите». Почему же таким ужасом веет от школы и почему ее приближение образует вокруг тебя зону трепета, как если б то было «Священное» — манящее и невыносимое, нечто такое, что может быть познано лишь сокрушительным личным опытом, после которого падает надобность в дефинициях. Хорош опыт, сказал бы Зощенко. Ну, соску в горшок уронил. Но ведь твой страх не придуман, а школа неволит и ранит тебя, как не могла бы поранить пригрезившаяся тюрьма. В этом волшебном горшке, внезапно раздвигающем нечистоты невинности, исчезают предметы покрупнее, чем соска, и ты не раз просыпался в смятении — до тех пор пока не прочел «Фердидурку» Витольда Гомбровича (1904–1969) и с радостью не убедился, что его навещали те же видения, но он их сумел прояснить.

Переводить его стали в последние годы: заря освобождения русскоговорящих народов осветила и этого ветерана изгнания, не желавшего возвращаться в новую Польшу из Аргентины и Франции. Одержимый кошмарами, от которых он заслонялся всем, что попадалось под руку и на язык… А муть все равно натекала в прорехи, так что ему приходилось ее отжимать на бумагу, — и тогда он сам превратился в застарелый кошмар польской авангардной словесности, не ведавшей, как выбраться из-под этого кошмара обложного влияния. Сейчас, вероятно, какие-то средства придуманы, но мне о них ничего не известно.

Бессмысленное слово «Фердидурка» не существует ни в одном языке — автор его сочинил — и с фабулой произведения оно нимало не связано, ни разу не появившись в так называемом тексте. Который, что особенно радует рецензента, пересказу не подлежит — говоря о Гомбровиче, уместно запастись апофатической интонацией. Отрицательный гнозис, однако, позволяет упомянуть о завязке, и она в общих чертах такова: некий великовозрастный молодой человек без ясных занятий, ведущий это исключительно многословное и дурацкое повествование, волею фантастических обстоятельств принужден вернуться за школьную парту, благополучно оставленную им лет пятнадцать назад. Зачинается казус «в тот бездушный и призрачный миг, когда ночь, собственно, уже кончилась, а рассвет еще не успел как следует устояться. Внезапно вырванный из сна, я чуть было не помчал в такси на вокзал, ибо представлялось мне, я уезжаю, — и тут только с горечью осознал, что поезда на вокзале для меня нет, никакой час для меня не пробил».

Школа бьет его обухом и накрывает пыльным мешком; проходит неопределенное время, прежде чем ему удается дотронуться до якобы беспорядочных знаков загадочного ее лексикона. Лишь тогда раздается дребезжащий звонок, отворяется понимание, и школа, словно наскучив обманом, принимает тот облик, в котором сквозит ее суть: се обиталище монструозной Незрелости, процеженной, как идея Платона, тяжеловесной, будто каменноликая химера Средневековья. Возвращение в школу (в большей мере, чем любая другая попытка возврата) равносильно кастрации и разрушению высших психических функций, если их можно назвать таковыми. Это отказ от себя, регрессивное западание в несвершенность, несостоятельность, в прыщи и потные ладони, в узилище и дальнейшее умаление, как на сей счет выражается автор. Незрелость уродлива, но хуже нее только зрелость — неподвижность изолгавшихся масок. Зрелое есть отрицание юного, с которым у Гомбровича задолго до старости были запутанные, болезненные отношения. Кажется, в нем не было тоски, вконец опустошившей Уайльда: дойдя до края ночи, до столпов отчаяния, он на процессе думал больше о том, как бы малость урезать свой возраст в глазах судей-шакалов и предателей из лондонского бомонда, а тюремный срок его страшил постольку-поскольку. И здесь величие Уайльда. Никогда не отказываясь от собственного возраста, Гомбрович каждым новым томом «Дневника» воздвигал печальный обелиск недостижимой юности, утверждая с изяществом все потерявшего шляхтича, что готов продать душу и писательское ремесло ради

этой блистающей самоценности. Одновременно он культивировал дистанцию между собою и блеском, освоившись наблюдать его из партера, откуда это варварское сияние казалось эстетическим умыслом, а не грубейшим натуральным копошением гимназистов, до неприличия не знающих, к чему приложить свои руки. К сожалению, не имею понятия о его сексуальном наклоне и векторе. Но юным он никогда не был, даже молодость его под сомнением, или она вся изошла в упомянутый скептический текст.

Роман вращается на оси предрассветного морока, и в трагифарсовые школьные ворота с часовыми Незрелости-Зрелости шумно ползет настоящее, а будущее семенит на голубиных лапках. Пространство архаического затекания — это школьный двор, и потому ужасом переполнен он в межеумочный час ни-ночи-ни-утра. И потому становится двор местом битья залежавшихся ценностей и отрицанием еще не рожденных поступков, которые заведомо возбуждают гадливость. Каждый новый сюжетный узел в отсутствие нетерпеливого Александра самостоятельно разрубается свальной шутовской потасовкой идей, имитирующих актом слипания некую запоздалую эротику, бесплодность которой очевидна. Огонь критицизма жжет до последней страницы, восхищенья достойна проницательность автора, не растерявшегося перед злобным муравейником 30-х, но любим мы его не за это.

В нашем столетии было вдоволь качественных сочинителей, и даже число великих при трезвом подсчете едва ли покажется малым. Жаловаться, в общем, грешно. Недостача была лишь в безумцах, для которых не писан литературный закон. В «Фердидурке» Гомбрович — безумен. Он относится к числу тех поистине считанных единиц, кому удалось написать сумасшедший роман. Впоследствии он несколько притушил это врожденное свойство, стал работать якобы чище и совершенней (такова, например, его «Порнография», дрожащая от прикосновений позднего мастерства), но ухмыляющийся психопатичный абсурд неуклюжего «Фердидурки» стоит выше новой манеры. Если угодно, есть в нем «юность» и «зрелость» — та самая невероятная, но гармоничная смесь, от которой немеет школьный звонок и в труху рассыпаются парты. Так писать, как Гомбрович в первом романе, — нельзя. Никакой режим не потерпит. Не для того даны людям слова — прекрасные, серьезные, разрешенные. Нельзя, если ты не всамделишный графоман, так томительно застывать перед реальным и ждать, что из этого выйдет. А ему — как с гуся вода, он все равно побеждает. Пародийное дурновкусие в какой-то момент прирастает к лицу,

обращается в «рожу» — излюбленный термин из его «метафизического» словаря. Он сам становится нарочито, подарочно дурновкусным, и при этом ему хоть бы хны, и он вновь торжествует. Чудовищная болтливость, десятый и сотый круг повторения все той же конструкции способны измучить даже профессионально мобилизованного читателя, но и на это Гомбровичу наплевать, и конечно, он прав, ибо дарит он неизмеримо большее. А именно — зрелище абсолютно неконвенционального литератора, по ходу дела, между болезненными ужимками и гримасами, созидающего новый повествовательный стиль. Безоглядный, трагический стиль, не боящийся предрассветного ужаса. Это моя патетика, а не автора.

Название этой заметки я не случайно взял у Леонида Липавского — философа круга обэриутов, летописца их мысли и жизнечувствования. Он сочинял трактаты и фиксировал разговоры нескольких обреченных друзей, думавших об остановленном внеисторическом мире и о слове как средстве против забвения. Гомбрович был их современником, и поэтика его мне кажется родственной обэриутскому фундаментальному неблагополучию, их великому несогласию. Потому что конвенциональная рабская литература осточертела и место ей на школьном дворе. «Господи, — могли бы сказать они, если бы могли. — Ведь это мы уже знали заранее» (Александр Введенский).

18. 10. 95

СМЕРТЬ НА КЛАДБИЩЕ

Как правило, русский поэт умирает в жестоком разладе со своей письменной, творческой участью. Он исчезает в прорехах материи невпопад, наобум и не вовремя — то раньше, то позже, нежели требует подлинный чин земного его воплощения. За редкими исключениями, которыми можно и пренебречь, он, чудится мне, с оскорбительным легкомыслием относится к срокам последнего растворенья в стихиях, как будто нимало не помышляя об итоговой гармонической конгруэнтности жизненного и литературного циклов, о том, чтобы эти непримиримо хищные звери навеки совпали друг с другом в согласии объединенного времени и легли рядышком, с точностью вровень, исполняя пророческий древний завет.

Русский поэт или уходит на заре обещаний — пусть остальные догадываются, в чем значение этой раны и куда его мог завести оборванный крик, или годами продолжает коптить мутное небо, не замечая, что уже все рассказал и на очереди только кошмары вечного возвращения, бессмысленный маятник над пересохшим колодцем. Подобно персидскому несчастливцу на исходе четвертой сотни ночей Шахразады, русский поэт не находит себя во времени там, где искал, и, ненадолго освобождаясь от рабства (если угодно — судьбы), вновь оступается на базарном сочащемся персике, попадая под власть все того же старого джинна.

Впрочем, это не вина, а национальный причудливый фатум. Так назначено и где-то записано, но, возможно, не только кириллицей. Гёте сокрушался примерно о том же во второй части «Фауста», оплакивая своего младшего сына — Байрона, Эвфориона. Иосиф Бродский этой общей судьбы не ушел. Мощный, оригинальный поэт умер в нем на недобрый десяток лет прежде человека по фамилии Бродский: их сроки опять-таки не совпали. Поздние стихотворения, аккуратно нанизанные на стержни конструктивных метафор, механически плавно изображают былое могущество, но что-то остановилось в глубине этой речи, какая-то вытекла из нее сила и радость, и пробоина не укрылась от языка, а равно, подозреваю, не осталась тайной для автора: так Самсон поутру, снявши голову, горько заплакал по волосам.

Безумно жаль Бродского-человека, хотя он, сроду не нуждавшийся в этой пошлой эмоции пострадавших, тем меньше нуждается в ней «сегодня», когда — прибегнем к высказыванию одного им любимого сочинителя, — должно быть, открыл для

себя целое, при жизни обычно не наступающее. И только для целого не найти заклинания, для него нет единственно верного слова.

Но в конце концов можно было обойтись без этих несбыточных слов, и черт с ним, с упомянутым совпадением словесной и биографической воплощенности. Просто пожил бы как человек, заработавший на счастливую старость. Ведь он давно уже находился в разлуке с некогда ему свойственной речью (не верю, что не замечал перемены, иначе бы не загораживался так стойко от осознания) и даже отчасти привык к этим пустынным, припорошенным пеплом ландшафтам, как свыкаются с недостачей, утратой, потерей — будь то внутренних органов, близких родственников или страны.

Да и мы бы простили ему предзакатную опустошенность (черная клоунада, гиньоль и гротеск: некто в сером «прощает» Бродскому литературные прегрешения… Воображаю, как он бы отбрил непрошенного безбородого исповедника). Выполнив все, что им было обещано в слове, он имел полное право годами бродить под щадящим солнцем почетных аллей, возле избранных собеседников и обелисков, а наскучив, удалялся бы в поля своего наследия, применяясь к помазанию нетления.

Он как никто иной заслужил эту светлую участь, и мало кому она так пришлась бы по складу и внутренней сути. То был бы для Бродского-человека поистине справедливый отдохновенный удел после стольких лет риска и поэтических треволнений. Как странно, что парки, лепечущие в темноте над своей пряжей, не отпустили ему еще двух-трех спокойных десятилетий близ несгораемых сущностей, в ласковом кратере какого-нибудь гностического эона или Музея. Но по сему не случилось. Или он этого не захотел, отдав приказание сердцу? И если сон выражает желание, то Иосиф Бродский так непоправимо и глубоко погрузился в него (сон, желание) той январской ночью, что уже не имело резона возвращаться и снова себя повторять.

Скажем цинично над свежей могилой: если бы смерть наступила лет десять назад, она стала бы не только общественным, но и огромным литературным событием. Осиротели бы друзья и враги. Имя друзьям — легион, они специально построились в поколение, чтобы взять из рук мастера небывалую интонацию, как берут непринадлежное, но свое: например, хлеб и рыбу из общей корзины на побережье. Они годами читали-писали под Бродского, апостольски, будто новую веру, распространяя его синтаксис и ассоциативную тактику переброса. Растеряв друг друга на марше, который не окончился по сей день, они сохранили и в нынешнем своем усеченном

межконтинентальном составе привязанность к рапсодически-ниспадавшему голосу из балтийских болот подле грубовато-печальных античных угодий и византийских просторов с поправкой на топографию Трескового мыса и императорский путь длиной в тысячу ли.

Но сейчас это уже иная привязанность, иная любовь. В ней больше нет страсти, это чувство нельзя сымитировать, подложив под него суетливость: партнер моментально догадывается о подмене. Лишь ностальгия и разукрупненная благодарность. Для поминок по собственной молодости подходит отменно. Для остального — навряд ли, хотя они в том никогда не сознаются: так, поредевшие лицеисты, с наслажденьем скандируя во дни годовщин игольчатые стихотворения раннего Пушкина, свой одинокий или семейный досуг рифмовали с прозаически основательной «Библиотекой для чтения», а некоторые даже вообще ничего не читали, как заметил еще один автор.

Явных врагов было не в пример меньше, но, в отличие от бесхребетно-расползшихся доброжелателей, они обладали идеологией, конспирацией и спецязыком, ботая по эзотерической псевдоэзоповой фене. Все, кто когда-то сложил из московских камней церковь столичного концептуализма, нуждались в Бродском, как в неприятельском тотеме, без которого мироустройство ущербно. Вернее, это и был в целом свете единственный Неприятель — наделенный магией, даром водительства и непреложной культовой властью. В прочих безболезненно заворачивали селедку, а употребив внутрь, спускали остатки в канализацию под раскаты дружелюбного компанейского хохота. С Бродским операция эта не проходила: подобно повелителю астрального карате, он в уме и на расстоянии гасил все нападки, и так проявлялось чудесное свойство прямого наследия, ибо он был последним классическим русским поэтом, живым воплощеньем того, что «концепт» мечтал уничтожить, но не мог разжевать и потому обходил стороной.

Не забуду, как Пригов в одном интервью на вопрос о его отношении к Бродскому сказал нечто вроде: «Ну разве могу я его не любить? Ведь это же мой персонаж». И глаза за темными стеклами загорелись от переживания. Это он малость самонадеянно: погорячился, бывает. Распахнул перед доктором глубину подсознания. Да и что бы он делал, когда бы действительно подрубил сук, на котором сидел? Бродский и совокупный (подчеркиваю — совокупный) разум концептуализма образовали в те баснословные времена дивную манихейскую пару — гибкую ось, вокруг коей вращалось русское слово поэзии. Власть тем не менее, словно волшебный жезл, принадлежала

Бродскому, такие поэты в аренду ее не сдают (на сей счет — чуть позже).

Но они были необходимы друг другу, как два садомазохистских любовника. Бродский, кривя тонкие губы, между прочим, тоже испытывал надобность в оппоненте (впрочем, меньшую, чем противник — в нем). Иначе бы он не сочинил свое «Шествие» — стремление доказать, что умеет не хуже, но лучше: языком неприятеля, в их проклятой манере. Манера, конечно же, выдалась персональной, а не персонажной, как требовалось по условиям жанра. Каждый остался при собственном ненавидящем интересе к Другому, общаясь через Атлантику с вражеской Атлантидой. И если бы сердце его опустилось на дно лет 10–12 назад, «концепт» впервые закричал бы от ужаса, как профессиональный рыдалец, которому предложили оплакать себя самого.

Вместо этого концептуализм тихо истлел в натуральном режиме — на рубеже девяностых. Чуть позже, чем Бродский. Которого личная смерть свершилась на кладбище русской литературы: в ней сейчас нет ни больших направлений, ни стилей, ни школ, а усилия одиночек глохнут в трясине безвременья.

Зато он царственно выбрал себе место упокоения: Венеция, где все концы ушли в воду, зерцало вечных отражений — она и есть поэзия или, по-другому, смерть, которых частный, русский случай — Петербург, растворенный в европейском влажном смысле («над замерзшей Невой, словно берегом Леты», это чужие стихи, но тот же образ — загробный, смертный, с иного берега). Помимо универсальных летейских значений Венеция вобрала в себя три конкретные дорогие могилы: Дягилева, Стравинского и кремированного Эзры Паунда, чей прах был развеян в канале, — модернистских неоклассиков, с которыми он столь очевидно и сущностно породнен (с музыкой, с поэзией все ясно, но вспомним и балетные его пристрастия, сквозившие и в личных отношениях с танцевальными людьми).

Про Паунда он высказался с вдохновенной злобой в неврастеничной, яркой прозе «Набережная Неисцелимых» — рядом с южным зимним холодом и нездоровьем как предчувствием кончины. О посторонних так не пишут, лишь о друзьях и о врагах, но граница здесь условна, как между землями империи. Вызовом Венеции, процитировал он Хэззлита, был бы город, устроенный в воздухе, однако хватит и воды — она равна времени и снабжает красоту ее двойником, мы служим красоте на тот же манер, и, полируя воду, город улучшает внешность времени, делая прекрасней будущее, ибо город покоится, а мы

движемся, и слеза тому доказательство, потому что мы уходим, а красота остается, и мы направляемся в будущее, тогда как красота есть настоящее, но слезы — попытка задержаться, слиться с городом, и любовь, конечно, превосходит любящего, и прочее, и прочее — мне надоело раскавычивать эту локальную метонимическую бесконечность.

Скажу только, что Венеция ему оттого еще полагалась законно, по праву прямого преемства, что в русской культуре он единственный мог почитаться «постмодернистом» — в этимологическом, то есть подлинном, корневом, значении слова. Только он по-настоящему вобрал в себя модернизм, каковым в России был Серебряный век, породнив его с ясными веяниями иноязычного модернистского артистизма. Те же, кого называют этим бессодержательным именем в пережившей конец света Москве, названы так по капризу глупой Молвы, ибо они связаны с каким-то иным способом освоения мира и слова, о чем сейчас говорить недосуг.

Впрочем, уже ничего не имеет значения: он был последним Великим Поэтом. Вовсе не обязательно — лучшим или наиболее оригинальным. Обнародую персональное мнение: я его таковым не считаю. Но субстанция величия — другого рода, в ее основе лежит тавтологическая суть бытия, которой следствие — непререкаемо-большие числа договора. Свое общедоступное, поверхностное выражение субстанция величия находит в социальном согласии о том, что именно «вот этот» тип поэта и поэзии — реально монархичен, что он неотменяем, как судьба, и при этом «нам не навязан никем».

Нет ничего прочнее, могущественней, нежели якобы случайное согласие общественного чувства. Ведь его фундаментом является Реальность. Таким образом, исходная природа Великого Поэта — не ценностная, но онтологическая. Великим Поэтом (он всегда один в свою эпоху, тут не бывает конкуренции) становится не тот, кто пишет самые прекрасные стихи, а тот, кто идеально заключает в своем теле власть, водительство, магию. Ведь и в Вожди приходят так же: решают не ораторские марафоны, не золотые орлы полководца, не мишурный блеск теоретика.

Бродский единственный в своем поэтическом времени сполна обладал властью и магией; они беспроволочно шли чрез океан. Он мог не опасаться, что какой-нибудь сладконапевный ересиарх, создав на редкость обольстительную теологию, с корнем вырвет его из пространства священного ужаса. Фрэзеровские циклические законы в данном случае не срабатывали. Царь и колдун не слабел с годами, ибо сфера его колдовства — не

собственно слово, с исходом лет обмелевшее, но нечто большее, для чего я не могу подобрать названия.

14. 02. 96

ДОЛЖНО БЫТЬ, ГЕНИЙ…

Станислав Игнаций Виткевич. Безумный Локомотив (Пьеса без «морали» в двух действиях с эпилогом). Из книги «Наркотики» — «Иностранная литература», 1995, № 11.

Станислав Игнаций Виткевич (1885–1939), при жизни гулявший деклассированным эксцентричным смутьяном, которого культурный человек обегал за версту, дабы ненароком не вымараться в свальном грехе его дарований (словесность, живопись, философия, хэппенинг и другие кровосмесительные приключения жанров), потустороннюю свою участь, словно наскучив земными кощунствами, срежиссировал на удивление благолепно: стал классиком польской литературы. Которая по сей день не способна укрыться от его обложного влияния — как он пролился в начале 60-х золотым разрешенным дождем над несгиневшей Данаей шляхетской речи, так она и поехала, в знак «Солидарности» с весною народов, плодоносить абсурдным гротеском, последствия коего необратимы, ибо Зевесово семя не возвращается вспять. Только Витольд Гомбрович может сравниться с Виткевичем силой посмертных своих гипнотических пассов: одного безумия люди, как говаривал, временно отряхнув с себя бледный огонь эпилепсии, старший славянский собрат и пророк, ихнюю нацию весьма не любивший.

Оба великих поляка, повстречавшиеся, кажется, лишь на том берегу, заочно совпали друг с другом накануне Второй мировой, в одночасье исчезнув из светлого поля сознания компатриотов. Гомбровича незримый ангел-хранитель догадал превратить заграничное путешествие в бессрочную аргентино-французскую эмиграцию, каковая по истечении срока нацистов избавила его и от знакомства с отечественным коммунизмом, а Виткевич 17 сентября 1939 года опустошил флакон веронала и, будучи великим знатоком наркотических средств и прочих забвенных снадобий, для верности по-римски отворил себе жилы. Дело происходило в беззащитном белорусском Полесье, на узкой полоске земли, где он, спирит-предсказатель со стажем, невесть каким образом оказался вопреки очевидным и для незрячего приметам беды. Навстречу вермахту спешила союзная Красная армия, и Виткаций (это его псевдоним — лигатура имени и фамилии) не захотел дожидаться их братских объятий, которые бы вновь, словно не было рождения в слове, превратили его в довременную безмолвную глину — так растирают в ладонях

шахматного короля, слепленного из хлебного мякиша.

Финальная его акция, должно быть, называлась «Презрение» — он не собирался обитать на одной территории с победителями. Кроме того, самоубийство обладало и вызывающим мистико-пародийным подтекстом, ускользнувшим от понимания современников. Виткевич объединял в себе целое непослушное племя — драматурга, прозаика, фотографа, рисовальщика, денди, коллекционера, парапсихолога, и, скопом убивая всю эту никчемную публику, он демонстрировал, что гекатомбы, к которым с обеих сторон устремилась эпоха, будут бессмысленными, ибо концептуальный жест массовой казни, подобно остальным артистическим акциям, однократен, неповторим, не требует воспроизводства. Этот жест им уже совершен, так что на долю тех, кто начнет после его гибели громоздить курганы из трупов, достанется лишь чудовищное подражание. Держа в руках свою коллективную смерть, словно чашу с собственной кровью, он как змею заклинал нетворческое, эпигонское время, убеждая его отказаться от бессодержательных копировальных замашек.

Самого важного обстоятельства Виткаций, однако, предвосхитить не успел, ибо оно не только опровергало Разумное, но и уничтожало все то, что дотоле было известно из области иррационального. Последнее, впрочем, — не более чем полярная разуму точка традиционной логической шкалы, тогда как речь уже шла об отмене всех привычных ориентиров и критериев распознавания сущностей. Дело в том, что истинное новаторство заключалось теперь не в самом факте гуртового убийства, которое случалось не раз, но в беспрецедентном количестве умерщвленных. Перейдя все пределы, убийство переставало быть подражательной философской банальностью по сравнению с самозакланием Личности, убивающей в себе тысячу душ. Непревзойденное своеобразие новой смерти состояло в том, что астрономически-массовая коллективность уничтожения делала невозможной спасительное посредничество одиночки, вознамерившегося взять эту смерть на себя, наподобие первородного прегрешения человечества. Привычная теология искупления, равно как и прочая «теология до концлагеря», устранялась отныне и присно. Добровольная крестная жертва, некогда ослепительно выделенная из безымянных толп, более не имела цены. Она вовлекалась в бесконечный ряд других жертв, растворяясь в их анонимности, как растворился в ней Виткаций.

Запальчиво разоблачаемый и по сей день нераспознанный в своей глубине афоризм о несостоятельности «стихов после Аушвица», по сути, трактует о том же. Индивидуальный миф —

каковым в Новое время стала поэзия, — утверждавший свое совершенство в мире соразмерных пропорций и красочных иерархий, подорвался на минных полях обезличенно-статистических жизнесмертий и должен быть переосмыслен в эпоху ульев и муравейников. Нужны или совсем новые строки, невесть где рожденные и свободные от концлагеря, то есть от идеальной модели звериного царства количества, либо, на худой конец, обновленный и волнующе персональный, как компьютер, концлагерь — чтобы не застревал в частном певческом горле. Оба варианта кажутся маловероятными, что мы и видим на примере современных стихов, которые уже не возобновляют попыток побега из комфортабельных гетто. Их властью ничто более не свершается в этом мире, ибо они навсегда разминулись с ним в том самом месте, где лежали безымянные тела погибших во тьме, а стихи от рожденья привыкли оплакивать тех, кто имел при себе звонкое имя и красивую смерть на юру — скажем, Патрокла, или дипкурьера Нетте, или знаменитого матадора Игнасио Санчеса Мехиаса, пронзенного рогом после полудня…

В остальном же Виткевич свое будущее знал и был к нему хорошо подготовлен. Чужая судьба тоже открывалась ему как на ладони, благо испробовал он и хиромантию. Об этом, то бишь о зримо и массово проявленной участи, которая посильней будет гипотетических ужасов коллективного бессознательного, написан двухтомный роман «Ненасытность» (1932), дожидающийся русского перевода наряду с остальным вершинным Виткацием — вышеупомянутая подборка в «ИЛ», а равно и вышедший ранее миниатюрный сборник драматургии являются лишь случайной осколочной пропедевтикой к его фундаментальному критицизму.

В «Ненасытности» Станислав Игнаций сотворил все возможное, дабы читатель, не испытывающий специального тяготения к философии Гуссерля или Карнапа, проклял автора уже на десятой странице — описания извращенного Эроса начинаются несколько позже, да и от них проку мало, поскольку исполнена сия порнография в той же запутанной манере, что и весь текст, изобилующий к тому же фантастическими неологизмами. Виткевич, считавший роман жанром ублюдочным — емкостью для отбросов и «мешком всех вещей», достигает в этом тексте апогея инцестуозных слипаний: идеологии, совокупляясь друг с другом, рождают несчастных уродов. Если угодно, это вообще яркий образчик «инцестуозного письма» (пользуюсь термином, введенным в устный оборот Аркадием Неделем — философом из беэр-шевских пустых колодцев). События развиваются в условной Европе, подозрительно смахивающей на санационную Польшу Пилсудского; детали,

однако, не столь и важны, потому что «будущее уже началось» и предназначено всем без разбора, стирая различенья частностей. Книга прочитывается как еще один системный отчет об упадке и разложении, в воронку которых втянуты прежде всего богема искусства и высшее офицерство: остальными слоями Виткаций справедливо пренебрег. Беспочвенное мышление и фальшивый католицизм соседствуют с наркоманией, эротика — с психопатичным смятением; смысл утерян, а свобода влечет за собой беспокойство, которое разряжается еще большей тревогой. Все подавленны и несчастны. Такова атмосфера. Дальше — интрига.

Оказывается, Запад окружен могучей армией панмонголоидов, контролирующих территорию от Тихого океана до хладного Балта, так что помимо общего сплина есть и конкретная причина хандры. Внезапно в города проникает легион бродячих торговцев, успешно торгующих чудодейственным снадобьем — экстрактом оптимистической «философии жизни», разработанным Мурти-Бинем, идеологом военизированных монголоидов. (Невозможно отделаться от ощущения, что Виткевич, который знал русский язык и даже, согласно легенде, участвовал в русской революции — он действительно провел эти годы в России, — если и не вдохновлялся пророчествами Владимира Соловьева о желтой опасности, то по крайней мере иронически экспроприировал лейтмотивный кошмар из белого «Петербурга», в коем трепет и дрожь пред туранской угрозой облекается видением новой Калки; «Скифов» же он наверняка прочитал вместе со всем своим поколением.) Каждый, кто проглотил таблетку, а число их растет день ото дня, переживает состояние непрерывного счастья и становится нечувствительным к метафизическому томленью души, отравлявшему чистую радость будней. Блаженству сопротивляются лишь незначительные отщепенские группы, которые в глазах ясного большинства предстают форменными безумцами. Нашествие желтолицых уже никого не пугает, и, дабы избегнуть ненужных волнений, главнокомандующий деморализованной армии Запада добровольно сдается в плен неприятелю, где его с величайшими почестями обезглавливают. С декадансом же как будто навеки покончено: упадочная музыка и абстрактные картины выбиты социально полезным творчеством маршей и фигуративным здоровьем агиток. Но ввиду того, что эффективность счастия со временем ослабевает и отреченная антропология невытравима, в мир, как закономерный патовый финал, нисходит мощная двояковыпуклая шизофрения, венчающая роман.

По мнению Чеслава Милоша, выраженному в

публицистической книге «Плененный разум», Виткаций угадал все; чтобы понять, в какой ситуации оказалась после войны интеллигенция подсоветской Восточной Европы, достаточно перелистать Станислава Игнация. Волшебные таблетки Мурти-Биня аккумулировали бездонность искушения, а способ избавления от морока продиктован стародавней рецептурой — поддаться, чтоб не мучиться, и все забыть. «Ненасытность» может показаться гротескным измышлением, но весьма существенно, что в подкорке всех ее метафор болезненного беспокойства, помраченного блаженства и последнего забвения лежит доподлинность психоделического опыта: Виткаций годами экспериментировал с наркотиками, и прелести искусственного рая ему змеино нашептал свой собственный, а не книжный совратитель. Цель опытов (а он, пожалуй, первым — задолго до всяких кастанед — гениально застенографировал воздействие пейотля, и этот текст по степени проникновения сопоставим лишь с дивным феноменологическим этюдом Вальтера Беньямина, который описал гашишный экзерсис в Марселе) была объявлена так: избавить нацию от наваждений, включая и табачно-алкогольное, еще раз доказав их пагубность. Подчас его тревожила мораль и задевали слухи, которые вокруг него клубились, как цельное мифологическое предание. Истина же содержалась вот в каких суждениях: «В человеке есть известная неспособность насытиться бытием как таковым; она первична, необходимо связана с самим фактом существования личности, я называю ее метафизической ненасытимостью; если она не подавлена перенасыщенностью жизненными чувствами, трудом, властью, творчеством и тому подобным, то может быть отчасти утолена только наркотиками». В общем, он желал достигнуть края ночи — и в этом преуспел сполна.

Тот же Милош приводит в качестве эпиграфа к упомянутой книге слова «старого еврея из Галиции», которые в свободном переложении звучат примерно так. Если некто оценивает свою правоту всего лишь на 55 баллов из ста, этот человек заслуживает уважения. Если другой человек, который и в самом деле мудр, добавляет себе к этому числу только 5 единиц, значит, перед нами поистине редкое чудо, заслуживающее того, чтобы мы вознесли благодарность Господу. Но что нам сказать о том, кто берет себе три четверти правды? Это уже очень подозрительно. Зато все ясно с тем, кто уверен в полной своей правоте: он фанатик и отъявленный негодяй. Станислав Игнаций Виткевич во всем сомневался, а значит, сейчас — беседует с ангелами.

21. 03. 96

БЛАГОСЛОВЕНИЕ НАД СВИНИНОЙ

Райнер Мария Рильке — устами героя своей лирической прозы — говорил, что когда-то люди лелеяли гордую жизнь и тем более бережно содержали в себе незаемную смерть, каждый свою, так что ее невозможно было спутать с соседской. У детей она была маленькой, у взрослых большой и созревшей; женщины вынашивали ее в утробе, как плод, предназначенный будущему, мужчины — в груди, возле сердца, где у них помещалось достоинство. И когда наступало неизбежное время ухода, они обставляли прощальную церемонию так, чтобы она не сливалась с чередою минувших исчезновений, с их уже несколько потускневшим фоном, как тускнеет фамильный портрет, но просветила бы темноту внутренним свеченьем особости, будто фосфорический свиток, наконец-то развернутый и прочитанный до последней строки.

В дальнейшем идиллия лопнула, и Рильке одним из первых диагностировал то, что позднее предстало бесспорным и без стетоскопа, — коллективное общество выжрало личный жест с потрохами. Нынче любому не составит труда нотариально заверить банальнейшего из оракулов: персональная жизнь и воплощенно-личная, никакой посторонней кончине не равная смерть — в идеале, как у плененного короля пасмурным утром под барабан в знобящем соседстве чужого народа у плахи, все менее сбыточны на исходе столетия, перегоревшего словно стасвечовый вольфрам. Они отторгаются, как неправильно пересаженный орган. Застревают в зверином желудке эпохи. А потом зловонными мелкими катышками выпадают наружу, в осадок, бесцельно дублируя уже унавоженный перегной общей судьбы. Но мне не хотелось бы прибавлять свой частный голос и одинокую скудную влагу к штатным стенаниям легиона рыдальцев, наплакавших соленое озеро на тему восстания масс. «Сам я не отсюда», как надсадно поют в эту пору по русским грохочущим электричкам калики перехожие, а им лучше прочих знаком нервный узел существования, его голодный и жадный релятивизм: поезд ли движется относительно заоконных деревьев или промокший перрон — вдоль их нищенской милостыни. Все не так просто, и, похоже, наше славное время оболгано.

Наряду с опостылевшей стандартизацией, которая якобы превратила социальный пейзаж в муравейник, обесценив значение индивидуальных поступков, десятилетиями утверждала себя, пока не погибла от собственной неуемности, и совершенно обратная, как встречный состав, эпохальная тяга: в ней-то,

сдается, все дело и корень вопроса. Оригинальные личные акции — ведь ясно, что речь идет об искусстве, — затруднительны сейчас вовсе не потому, что вокруг, мол, сплошной потребительский улей, либеральная звероферма и бесконфликтно-засасывающий супермаркет, в которых изнемогает любая художественная неповторимость, но потому, что самих этих своеобразнейших арт-усилий век накопил в опасном, беспрецедентном избытке. Последствия их закрыли собой горизонт. Безумное чаепитие в какой-то момент завершилось, и на долю поредевшей компании достался пасьянс из немытой посуды. Кажется, что все уже сделано, все идеи испробованы, и сколько ни размещай их в новом искусствоподобном контексте, результат будет один — повторение. Невероятная изобретательность мысли (складывается впечатление, что еще никогда, даже в самые творческие времена, искусством не было оприходовано столько возможностей) обернулась летаргическим сном и еще одним подведеньем итогов, но на сей раз конец света и вправду произошел. Изготовившись выкрикнуть в облака небывалое, ты немедленно убеждаешься, что эхо было заранее припасено вместе с воплем, записанным на магнитную пленку. Тебя манит достойная деятельность, и ее героическим смысловым увенчанием видится взрыв на собственной мине, однако активность, которую ты себе уготовил как новую, была уже прожита кем-то другим; что же касается мины, то поле ее не вмещает — нет там ни клочка свободной земли. Вот с каким чувством выходишь из монографии Стивена Файнберга.

Идеология постмодерна поспела исключительно вовремя, как суп в кастрюльке из Парижа и клубника к десерту наркома. Было объявлено, что коль скоро новаторство не получается (с этим фактом, к сожалению, трудно поспорить), значит, оно и не нужно. Достаточно будет и вышивки по великой канве, насмешливого отлаживания классических образцов. Нелепо, как иногда это делают, сравнивать постмодерн с тактикой серийности — тактикой бесконечного воспроизводства одной и той же концепции, чем занимались многие, например покойный Энди Уорхол или Христо, по сей день продолжающий пеленать природу с культурой. Они, по крайней мере, умножали свое, не чужое, и в основании их работы лежал титанизм прометеевского извода, а также ненасытность в духе Платона, побуждавшая репродуцировать замысел, словно некий возвышенный эйдос, несгораемую идею — скажем, идею тотального заворачивания всех наличных объектов — от моста и рейхстага до целого острова. Постмодерн тут ни при чем, он уникален, ибо впервые с

непонятным злорадством провозгласил, что культура окончена и отныне не имеет ни явного смысла, ни цели, т. е. бесплодна и выморочна, как стремление заматовать короля двумя конями на опустевшей доске. Это беспроигрышная игра, в которой победить невозможно, и пусть ею занимаются те, кто от века привык хоронить своих мертвецов.

Но людям, в которых покамест не истребили желания творчества, трудно смириться с тем, что жизнь их ценится не больше, чем зеркальное отражение очевидного. Скорее они готовы стать удобрением — если, конечно, их убедят, что на почве столь доблестной самоотдачи стремительно вырастет очень полезный лопух, — нежели нищими на пиру, где им предстоит сражаться с собаками из-за объедков. Что им делать, когда все вокруг говорят, что они обречены на вечное возобновление пройденного, как неудачный Адам, вынужденный повторять имена, уже кем-то начертанные на табличках и бирках? Ведь бессмысленно прятать голову под крыло, убеждая себя и других, будто ничего не случилось. Выхода нет, слышится отовсюду, но он, как и прежде, — с другой стороны.

Выход связан с риском и жертвой — той единственной новостью, которой не суждено постареть и которую нельзя переложить на других, как натрудившую плечи поклажу. Давно было подмечено, что риском не делятся, а сполна берут его на себя, ибо щедрость здесь неуместна. Однако именно риск и опасность, будь то опасность для мысли или беззащитного тела (а в искусстве все решает сочетание двух этих угроз, их объединение в непереносимую федерацию) и сообщает поступку беспромашную оригинальность, потому что риск по природе своей неповторим, как неповторимы боль и страдание. Нельзя же сказать, что вот эта боль — отражение предыдущей и первообразной. Она так страшна, словно ее отродясь не бывало на свете, и тело переживает страдание как абсолютную данность, не задумываясь о канонических эмблемах мучений — разве лишь иногда обретая в них утешение, если мозг еще не вовсе затоплен. Одну только радость легко возвести к некоему надличному улыбчивому прототипу: все в этой веселой цепочке друг на друга похожи, наподобие близких родственников и счастливых семей, а болеют и страждут по-своему, без оглядки на признанные образцы.

Шварцкоглер, точно Аттис, оскопивший себя во время публичного представления, концептуально положил конец боди-арту, продемонстрировав предел телесного жеста, который в практическом толковании несчастного Рудольфа уравнялся со смертью. Дальше, по всей вероятности, было двигаться некуда,

ибо тело, умертвившее себя таким образом, обозначило не только финал определенного направленья в искусстве, но в отчаянии заявило, что желает прекращения телесности как таковой, отказав ей в возможности размножения. Но остались другие тела, каждое со своей мыслью, мерой ответственности и болевым порогом, как, например, у Джека Бердена или Марины Абрамович: эти нетиражные качества и обеспечили их жестам своеобразие — на той территории, где уже трава не росла и земля не горела. Ты можешь сам, если хочешь, найти свою мысль и свою боль, и они никогда, как и всякая подлинность, не будут запятнаны грехом отражения и тем более плагиата (недавняя концепция «плагиата», делающая из собственных нужд добродетель, — плод безверия и усталого чувства). Подлинное — и есть риск и опасность. Сегодня они неизбежны для тех, кто не желает участвовать в погребальных процессиях живых мертвецов, без устали возобновляющих «тотальные инсталляции» и «инспекции». Сколь бы ни были велики ваши заслуги, хватит — вы слышите, хватит — прятаться в отработанном бутафорском материале народных судов, коммунальных квартир, глянцевых альбомов. Довольно холодных сеансов по наблюдению за бытовой дребеденью и спровоцированными реакциями «обывателей» — с последующим эзотерическим описанием никчемного опыта. Довольно словесной невнятицы, подменяющей прямое высказывание: время опять требует ясности, а не «Медицинской герменевтики». Признаем же, что этот комфортабельный путь ведет в никуда, а наглядное доказательство — наваленные по обеим сторонам дороги «объекты». Ни на минуту они не позволят забыть, что «курить хочется», как сказал Чехов, стоя перед тогдашней академической живописью.

И есть другой единственный выход, который заключается в том, чтобы вновь осознать, что искусство бессмысленно, если оно не опровергает свои же границы. Только сейчас понимаю — правильно нас учили в школе: искусство не должно быть для себя и в себе. Тогда оно теряет назначение, перестает вносить в мир исцеление, справедливость и счастье, в чем и состоит его цель. Йозеф Бойс, преподававший в Дюссельдорфской академии, говорил о смысле профессии: «Однажды большинство студентов осознает, что сильных художников из них не получится. Но даже если кто-то затем станет слесарем, другая — домохозяйкой, а третий, и это предел моих мечтаний, займется промышленным дизайном, то и в таком случае годы учения не прошли для них даром. Возможно, за это время они поняли из разговоров со мною, как следует воспитывать своих детей, и для меня это неизмеримо более высокое достижение, чем если бы я объяснил

кому-либо из них, как стать великим художником».

Художник есть тот, кто обращает в искусство все, к чему прикасается: так иногда утверждают. Это прекрасный и покуда несбыточный комплимент, но в нем (полагаю, бессознательно) отпечаталось правильное понимание истинной сути и призванья артиста. Если бы он умел делать то, что ему вменяют в заслугу, он стал бы святым, коим и надлежит ему быть в этой жизни. Он освящал бы предметы легчайшим прикосновением, переводя их из пленного, падшего состояния в план исцеления, справедливости и любви. Он мог бы исполнять заповеди духом единым, не исполняя их во плоти. «Рабби, соверши благословение над свининой, и она будет кошерной», — сказано в притче. Именно так. В этом и заключается святость — в магической, сверкающей власти над предметами, в причастности чуду.

Святость — не обязательно «праведна», ее связь с «добродетелью» сложна и нередко побочна. Сострадание, доброта и другие эмоциональные проявления этого рода, подобно политике, лежат в сфере возможного и конституируют эту сферу; они повторяемы, воспроизводимы, более или менее доступны и предназначены для довольно широкого пользования. Святость же иррациональна, она есть качество сущностное, свидетельствующее о фундаментальной инаковости, об отрицании пространства возможного. Язык моральных понятий не приложим к этому безумному поведению. Святость не нравственна и не милосердна, она ослепительна, как ослепительно чудо. Вот кем мог быть художник. Ив Кляйн, Пьеро Манцони, так рано умершие, тянулись к этому идеалу, будучи твердо уверенными в необходимости волшебной, метафизической участи для артиста и его работы. Само тело художника, понимали они, в каждой своей клеточке должно быть священной субстанцией, целебной для всего, что в плену и в пыли. И когда Кляйн, обмазавшись краской, прислонялся к холсту, чтобы тот ожил и стал «светлым», когда Манцони решил раздавать свою кровь в аккуратных флакончиках, они оба стремились к тому, о чем нельзя говорить и что может быть только сделано.

Как достигается такая способность? Пусть ответит обладающий ею, но он промолчит. Вероятно, не выслугой лет. И даже немеркнущий вклад не подошьешь к этому странному делу. Нужно ли вымолить дар или он беспричинен — никто не скажет наверное. Об одном лишь допустимо судить хоть с минимальною долей уверенности: этой властью награждается тот, кто заведомо не рассчитывает свою траекторию — как бы ненароком не пересечься с опасностью. И готов расточать себя, не очень задумываясь о последствиях. В общем, понятно, о чем разговор.

Который абсолютно не нужен, когда начинается время поступков. И напрочь улетучивается отвратительная дидактика, неведомо каким образом заползшая в эту заметку. Короче, благослови вон тот падший съедобный предмет, и он освободится. Сделай такую милость, любезнейший. Это будет поистине неповторимая акция. Время-то нынче обеденное.

17. 04. 96

ПОСЛЕДНИМ ДИОНИС

Американский мегаломаньяк Оливер Стоун берет в плен сознание зрителя и очищает этот бестолковый нужник с помощью непредвиденных, но заслуженных, как древний потоп, переживаний и зрелищ. Он будто смывает всю грязь с центров боли и удовольствия, предназначая их к воспитательно-шоковым манипуляциям. Памятуя о четверояком корне всего сущего, подкрепим — для усиленья эффекта — эту водную процедуру-метафору столь же безжалостным огненным уподоблением. Тогда допустимо сказать, что Стоун поджигает внимающий ему бедный мозг, как старую газету, и, нетерпеливо дождавшись, пока тот догорит от краешка до противоположных извилин, чертит на пепелище нечто спасительное, возвышающее, духоподъемное. Например, моральную диспозицию восстановления падших героев, без которой он и кино не снимает. В этом он достойный соратник почти непременной когда-то русской «духовки», в России уже малость остывшей, но вполне дееспособной, как обнаружилось, под голливудской пятиконечной звездой и полоской. Даже «Прирожденные убийцы», стоуновский рекордно скандальный предпоследний колосс, выползший из объятий самой свободолюбивой в мире цензуры с множеством свежих порезов и шрамов, как если б над фильмом глумился великий блатной, не лишены этой исправной высоконравственной микроволновки, пышущей запоздалым учительским жаром в итоговой трети картины.

Все это так очевидно, что не требует комментария. Разве лишь возникает желание изобличить режиссерский обман — трудно решить, в какой мере умышленный (для успокоения общества и себя самого) или невольный. Стоун мечется, орет в мегафон, насилует труппу, стремится достичь невозможного и совершает другие бесчинства, максимально сближая условия киноплощадки с боевыми и смертоносными, вовсе не для того, чтоб кого-то увлечь, эстетически полонить и душевно наставить, хотя сам он склоняется именно к этой благочестивой трактовке. Неявная цель его непотребств видится прямо обратной: подавить зрителя, уничтожить его, как дрожащую тварь, размазать по рядам просмотрового зала непереносимостью своего гигантизма. Оправдывая каменное звучание фамилии, он расставляет повсюду огромные тотемы своей ненасытности. Результатом этой утробной алчбы, реализованной не вовнутрь, а наружу, стал циклопический Стоунхедж его зрелых созданий, сей перекидной календарь, ретроспективно оглядывающийся на Шестидесятые,

когда Оливер добровольцем ползал по вьетнамским лесам и болотам, сочинял 1200-страничный непечатный азиатский роман, без гроша обитал в комнате с выбитыми окнами, где снег красиво лежал на полу, садился в тюрьму за нелегальный провоз марихуаны и делал первые черно-белые ленты.

Посреди мрачноватого великолепия этой танталовой жажды публика кажется лишней. Она больше сокрушена и потеряна, нежели очарована. Она неуютно себя ощущает рядом с громадами, ибо смущенно догадывается об их почти что нечеловеческом происхождении. Эти камни, сознает она чуть поеживаясь, порождены некой фундаментальной иноприродностью Стоуна, и кажется, что он хочет ее выпятить и утвердить в мире обыденных измерений. Нате вам, говорит он, вот я каков. Вы только взгляните на эту могучую, генетически чуждую вам яйцекладку с желтками в растворе для прочности. Между мною и вами граница, те самые Двери, в которые не войти посторонним, статистам, массовке. Но чуть более вдумчивый променад по периметру странных строений убеждает, что нет у него за душой ни хвастливых программ, ни явных поползновений, ни отчетливых деклараций. А только угрюмая и фатальная приговоренность к своему циклопизму, к тому, чтобы до скончанья веков рабски не вылезать из-под глыб Вавилона, Баальбека, Луксора.

К творчеству такого склада этика неприменима. Не потому, что ему «все дозволено». Просто это явление органического, натурального типа, как рост дерева, прыжок зверя или цунами. Но и структура его, так сказать, неэтична, ибо этика персональна, а тут — нашествие больших чисел, бескризисность непрерывного производства. После этапного «Сальвадора» — всего-то лет десять прошло с небольшим — он отгрохал десять длиннейших, изнурительно-трудных картин, каждая из которых становилась событием. Столь же впечатляющий, сколь и неровный кинематограф, с типично американскими изъянами вкуса и назойливым тяготением к демократическому правдолюбию. Но меня устрашает иное: где он взял силы и как он все это успел? Вопрос неприличный, еще больше — бесплодный, ибо с тем же успехом его можно адресовать и Эмилю Золя, который и прежде не удостаивал любопытных письменным объяснением. И можно понять почему: честный, небоязливый ответ повергает нас в такие беспросветные бездны мистического ужаса, что их следовало бы навсегда засекретить, выставив неподкупную стражу возле семижды семи печатей. Тем не менее настала пора разгласить, ведь я никому не давал ни подписки, ни устного обязательства.

Рискую заявить несуразное, но другим толкованием не

располагаю: я однажды по сходному поводу боязливо обмолвился и теперь, но уже напрямик, повторю — дело в принципиально ином, куда более гармоничном анатомическом устроении организма. То есть в ином буквально, без никаких аллегорий. В момент вскрытия эта страшная тайна становится явной, но патологоанатомы, подчиняясь указаниям свыше, ее охраняют от взоров основного сообщества, дабы избежать беспорядков и обвала несущих конструкций. Все разговоры о неравенстве расовом бледнеют перед этой угрозой. Или лучше выскажем так, объединив два крамольных, запрещенных политкорректностью мнения: среди нас живет и себя беззастенчиво проявляет крохотная раса анатомически нам несозвучных богов и героев. У нее другой, послушный воле метаболизм, другая ориентация в пространстве и времени, которые они научились сжимать и растягивать, подкладывать под себя, как подушку, или набрасывать сверху, как одеяло. Художники стоуновского миродержавного извода составляют ядро этой расы (о политиках сходного склада — как-нибудь в другой раз, но случай типологически близкий, они в тех же непостижимых рядах). Потому что иначе нет аргументов, иначе ничего нельзя объяснить. Вот хоть эту невосприимчивость к утомлению. И как следствие — безостановочный выброс продукции, которая обыкновенно не опускается ниже только ими различимой зарубки на каком-то волшебном, опять-таки миру невидимом идолище, покровителе их нечеловечьих усилий. Это блаженное неведение «творческих кризисов». И отнюдь не блаженная, а напротив, заставляющая предположить нечистый сговор способность к единовременному совмещенью занятий. Короче, перед нами своего рода новое тело, неподсудное конвейеру и быту. А возможно, отголосок и отблеск, рецидивный аппендикс утопической или взаправду бывшей, но утраченной телесности, после чего и возникла тысячелетняя грусть о погибших возможностях, и столь понятная ненависть к «человеческому», и желание вновь уподобить свое естество темному, невозвратному, летающему совершенству, память о коем по-прежнему проникает в сон или в текст.

Конечно, даже эта безумная жажда знает синусоидальные колебания страсти, отливы и краткосрочные обмеления, чередованье кондратьевских циклов великой и малой нужды. И все же в каком-то холодном или, напротив, обугленном высшем смысле анатомия этого рода являет собой сплошную неутолимую похоть и алчбу. Мышкинская эпилепсия освещалась мгновенными вспышками, но и в остальное, не затребованное Аполлоном время его княжеский организм существовал на поводу у священной

болезни: то была законченная эпилептическая телесность. Та же непрерывная истина ведома телу, казалось бы, способному на стигматы лишь в редкие минуты особо восторженного подражания ранам Христовым. Однако магическое соучастие эталонным мучениям жило в нем искони, и эта всегдашняя подкожная экзальтация только и ожидала предлога прорваться наружу, чтобы зримо явить свое постоянство.

Обладая господством над миром, это онтологически чуждое тело не властно над своим назначеньем и фатумом. Оно не выбирало для себя собственной тяжести и судьбы — так само собой получилось. Подчас, изглоданное своей мощью, оно бы хотело чего-то полегче и посъедобней, но этого ему не дано, да к тому ж остальное не насыщает. «Голодарь» Кафки про то и написан. Художник голодания, до смерти себя уморивший во имя искусства, с удовольствием это искусство послал бы к чертям, наевшись до отвала, как прочие люди, но в том и беда, что никакая снедь ему не по вкусу. Ясно как день, что жалости такие художники не достойны. Они — другие. Учитель есть тот, кто быстрее бегает, было сказано русским поэтом. Он хорошо сознавал, в чем тут суть: учитель — иной, он всегда лучше; а вернее, всегда несравним, у него параллельное тело, и к нему, равно страшному в доброте или в гневе (разница между ними невелика), нельзя подойти с моральным шаблоном осуждения и сочувствия.

Я видел почти все фильмы Стоуна. В картине «Двери», так мне наивно казалось, Стоун мог бы раскрыться и многое объяснить. Она ведь о Джиме Моррисоне, рано сгоревшем создателе знаменитой рок-команды «The Doors», который не оттого себя не щадил, что решился сознательно сжечь все мосты, но лишь потому, что, подобно мастеру голодания, органически не умел приспособиться к правильной пище и вполне осмотрительно ее избегал: с ней за компанию он бы умер быстрее. Анатомически Моррисон и Стоун — близкие родственники, и неважно, что первый в этом «сортире» (излюбленный Моррисонов образ-проклятье), каковой он мечтал спалить синим огнем, не задержался, а второй покуда кричит на массовку; та же судьба, просто Джим вышел в дверь, все исполнив и спустив за собой воду, тогда как Оливеру еще есть на что поглядеть сквозь проем. И я предвкушал, как он проболтается, выдаст секреты своей и Джима чудовищной внеморальной телесности, позволяющей проживать одну жизнь за десять, но не учел самой малости, эдакой крохотной шайбы с шурупчиком: всего лишь того, что лидерство в первенстве монстров искусства по-прежнему принадлежит Голливуду. Он и подмял Стоуна, как

этнографический бугай из народа — цирковую «черную маску».

Получилась темпераментная вампука, еще один «Монпарнас, 19», фильм, где художник чудит и спивается у тебя на глазах и где его нужно жалеть, ибо он, в общем, такой же, как все, только талантливей и беспутней. Роберт Олтмэн в «Винсенте и Тео», тоже не Бог весть каком шедевре, хотя местами приятном на вкус и особенно цвет, был куда как умнее: он знал, что Ван Гога нельзя считать человеком, что он артист, то бишь чудовище, посмертно ставшее священным. Отсюда все краски, и для Винсента это не было тайной, непонятным иероглифом на японской гравюре, он прямо писал на сей счет несчастному брату (вот, кстати, кого пожалеть, да и то…): «Желтый немного буржуазен, поправь», — говорит он, хмельно и счастливо пошатываясь мимо Гогена, и таких ослепительных жестов, задевающих сердце проблемы, Стоуну недостает, как филателисту — «Святого Маврикия». Кинематографический Джим становится в неприличные позы и желает чего-то святого, околдовывает публику и над ней издевается, поучает и магически сквернословит, пишет стихи, мечтает о полной свободе, расширяет сознание проверенным методом ЛСД (конечно, не обошлось без психоделического индейского старца, символизирующего мудрость народа яки по Кастанеде, — пошлейшие кадры), одним словом, сам ведет себя как святой, т. е. другой, которому не нужна жалость, которому она абсолютно неведома, поскольку вся власть на его стороне, но этого Стоун как будто не видит, втягивая картину на ложе биографических сантиментов и банального сострадания, смешанного с легким испугом пред крайностями, оставшимися где-то там, позади, в далеких 60-х.

Или — страшно подумать — он действительно не знает про себя ничего, а рентгеновские снимки ему подменили?

В одном «Дверям» не откажешь: с грехом пополам, но показано дионисийство эпохи. Подлинное, нефигуральное, с манифестом и пьяным обрядом. Моррисон первоначально хотел назвать «Doors» оргийным и пляшущим, заголенным и плачущим вместе с загробною флейтою именем Диониса. Это вообще был последний вакхический период западной культуры, с еще не похеренным смыслом, чаемой целью и попыткой пройти по воде на ту сторону горизонта. Нужно поцеловать змея в самую пасть, и тогда он введет тебя в Сад. Классический Дионис, хоть и проблеял впервые козлиную песню трагедии, был не трагичен — цикличен: умирая, он возрождается. Культура 60-х, тонко почувствовав разницу, заменила шального бога непоправимо смертным проклятым поэтом. Моррисон и был этим падшим созданием, непосредственно касавшимся небес. И, в отличие от

Стоуна, он не нуждался в подсказках, из какого именно материала судьбе было угодно его сотворить.

08. 05. 96

ДВА КАТОЛИКА, ОДИН ЕВРЕЙ

Французом граф Жозеф де Местр (1753–1821) не был, но гневаться на энциклопедию, утверждающую прямо обратное, едва ли уместно. Говоря азиатским цветистым слогом, камень, выпущенный из пращи уточнения, отлетит от справочных гладких страниц, не причинив им вреда, ибо на сей раз они безвинны. Вопрос и в самом деле запутанный: хоть судьба наделила де Местра галльским именем, наречием и острым смыслом, а темами творческого возбуждения прочно связала с главнейшим французским Событием, однако происхождения он выдался смешанного, с изрядной итальянской добавкой для пущего темперамента; родом и подданством же он был из страны, которой давно уже нет на игральных картах политики и каковая даже в лучшие, безмятежные времена чувствовала свою межеумочность и уязвимость. Называлось это гротескное образование Сардинским королевством и, включая в себя помимо заглавного рыбьего острова, Пьемонт и Савойю, по словам одного комментатора истлевших событий, оседлало, будто коня, Альпы между Францией и Италией, пользуясь не только языками, но и многими другими преимуществами этих двух государств. Сардинскому королю и прослужил граф всей католической верой и правдой — долгие годы прошли в утомительных дипломатических хлопотах и сопровождались внезапными, болезненными ударами судьбы.

Покуда не грянула Революция, обвалив в незрячем азарте колонны европейского храма, жизнь в Пьемонте, как утверждают историки, тянулась дремотно-благословенная: каждый знал свое место и был избавлен от муки заглядываться на чужое — назначение даровалось до гроба, приложеньем к входному билету, который еще не научились массовым образом возвращать. Но историки и не такую пакость оправдают. Мой друг напомнил мне, как сардонический марксист Франц Меринг, процитировав академических германских современников, обучавших — с расстояния в две тыщи лет — царя спартанцев Леонида правильному бегству из ущелья Фермопил, спокойно резюмировал, что уж историки бы точно отступили. Де Местр, не нуждавшийся в оценках тех, кто лично не застал войны и мира, вспоминал потом, что характер и лицо Пьемонта нельзя было отнести ни к тем странам, где процветают искусства и кипят страсти, ни к тем, где царят идеи и культ наслаждения. Это было государство солдат, постоянно готовое к войне, и его властители пытались посредством сильной военной власти предотвратить то

брожение умов; которое уже внятно ощущалось за пределами их владений. И если прежде пылкие люди бежали от этого регламентированного благочиния, то вскоре там стало отнюдь не скучно, и уже спасались бегством от избытка впечатлений.

Чужая революция, выплеснувшись за узконациональные границы равенства и братства, немедленно прибрала королевство, которое открылось внутренними язвами наружу, и удачливый чиновник граф де Местр заметался по Европе, особо не задерживаясь ни в Лозанне, ни в Турине. Нажитое состояние отправилось ко всем чертям, и кабы не практичная супруга, привыкшая не верить ничему в природе («Она никогда не скажет, не дождавшись полудня, что солнце уже встало, поскольку опасается ошибки», — конфиденциально сообщал супруг на сторону), вмиг обедневшему семейству не удалось бы подобрать ни крошки. Намек на просветленье участи забрезжил позже, когда, набравши полон рот крови, революция восторженным гвардейцем на посту готовилась приветствовать Наполеона Бонапарта. Новый сардинский самодержец Виктор Эммануил, наскребший по сусекам остатки скромного величия, опять призвал де Местра под крыло и убедил его отправиться из Рима посланником в Пальмиру Севера, Санкт-Петербург, от безнадежности надеясь, что Россия окажется великодушной к провинциальным бедам королевства.

В Петербурге граф стремительно пришелся ко двору и провел под блеклым финским солнцем четырнадцать прекрасных, самых плодотворных лет своей карьеры (1803–1817), сблизившись не только с высшим светом, но и с чопорным государем, коему нередко секретарствовал, а подчас давал советы, обосновывая их обоюдным благом имперского колосса и Сардинии: так, летописцы полагают, что Сперанского разжаловали и сослали не без улыбчивой аргументации де Местра, который обладал умением медоточиво высказать и страстно нашептать. Дамы были без ума от обаятельного красноречия графа, он сам, смирившись с ранними закатами, белыми безумными ночами, волглым холодом и с тем, что пострашнее всех метелей, — ужасным вынужденным расточительством («Во всех домах только привозные вина и привозные фрукты. Я ел дыню ценою в шесть рублей, французский паштет за тридцать и английские устрицы по двенадцати рублей сотня»), так разохотился, что выписал к себе семью и даже загодя назначил град святых камней обителью последнего упокоения. Но счастия на свете нет, верней, оно недолговечно. Де Местра погубило тесное общенье с местными иезуитами, в которых император Александр, вернувшийся из-за границы, увидел пагубу для православия; чтоб обуздать пыл

миссионеров, успешно вербовавших прозелитов среди столичной знати, государь пошел на крайность — выгнал орден вон с запретом проживания в первопрестольной и тем паче в Петербурге. Граф разделил опалу тех, в чьих планах соучаствовал, презрев нейтральный статус дипломата. Расставание смотрелось грустно, но ветр судьбы уж гнал его от русских берегов. Оставшееся время он провел в усердных письменных трудах и умер незадолго до того, как в ласковом Пьемонте составился военный заговор и спокойствию опять пришел конец.

Перечисленные накоротке события образуют увлекательную жизненную повесть, но она давно бы растворилась горсткой пепла в лужице забвения, не соверши де Местр того, благодаря чему о нем и вспоминают спустя почти два века — возможно, накануне неких новых жгучих потрясений. Главное деянье графа было умственным: он первым сформулировал новаторское отношение к фундаментальным сломам Революции, которое в дальнейшем брали напрокат все те, кому изгнание или подполье, опрокинув в безнадежный провиденциальный фатализм, не отшибли проницательности отщепенца, остро сознающего, что прошлого не вернуть.

Революция — творенье Божеское, не человеческое, люди не способны ни отчетливо замыслить этот грандиозный план, ни воплотить его как цельную архитектуру. Люди слабы, рыхлая их общность, ложно именуемая силой и единством, — заржавленный треножник, колеблемый малейшим дуновением истории; тогда как Революция, сопоставимая с потопом или даже Апокалипсисом, всевластна и необорима, ибо это Божья кара за отступничество от христианских идеалов. Франции — как старшей дщери Церкви — надлежало уберечь свое предназначение, но она отпала от судьбы и заслужила очищенье кровью, из которого должна воспрянуть к какой-то непонятной жизни. Старое избыло сроки навсегда, оно подобно трупу Лазаря, перележавшему все мыслимые дни, и воскрешение не состоится. Время после катастрофы требует небывалого творчества, невиданного дерзновения. По сути, оно взывает к еще одной, на сей раз глубоко консервативной и последней революции католицизма, каковой под властью римского первосвященника, поставленного и над светскими государями, извлечет из умерщвленной почвы драконьи зубы и сызнова ее засеет семенами вечного миропорядка. Католицизм де Местра — мегамашина утопических желаний, для которой нет работы в пошлой плоскости политики, не только светской, но и собственно церковной. Эта машина вообще нигде не помещается и ни во что

не влазит, она сама вбирает сущее и должное в свою гигантскую воронку, тем самым подозрительно напоминая Провидение, доверившее свой неизбывный фатализм задыхающейся риторике старого графа.

Его практическая программа, нимало к практике не приспособленная, и для католиков была чрезмерной. Зато спустя сто лет его переоткрыли православные, в частности Бердяев и Карсавин, которые узнали в нем родного брата по изгнанию из Рая, а в его идеях — жестокий, мазохистски-радостный призыв к свободе после смерти, удостоверившей, что никакое возвращенье не возможно и что неведомое будущее началось. Нынче говорят, что он одним из первых показал всю ложь «свободы, равенства и извращенно понятой справедливости».

Должно быть, это верно, но только очень ощутим в подобных рассуждениях прогорклый привкус стародевичьего ханжества, стремления нетворчески, как поврежденную головоломку, оставить жизнь в пазах, заранее вколов анестезию. Впрочем, издали сей спор вполне бессмыслен: напоминает секс по телефону с тяжелыми помехами на линии. И по существу концептуально — этот диспут столь же продуктивен. Мир, в котором мы живем, все равно постреволюционный, и новый взрыв, раз вам угодно соблюдать де Местра, находится вне нашей компетенции: вина людей всегда неоспорима, от благочестия они отпали не сегодня.

Ненавидя революцию, а значит, споря с Господом, он ею втайне восхищался и ее благодарил, понимая, что, не случись бесчинств, он не исполнил бы своей судьбы — так и умер бы заспанным, с непробужденной мыслью. Он был из поколенья Робеспьеров и чувствовал свои права на пролитую кровь, что продолжала вытекать из объединявшего подельников войны поверженного тела Патрокла. Он принял участие в этой великой битве, которая тоже была одна на всех, а кто в ней победил и закончилась ли она вообще — навряд ли постижимо, если точно следовать де Местру.

Когда-то Шкловский сердился на Эренбурга за то, что тот, обратившись из еврейского католика или славянофила в европейского конструктивиста, не забыл прошлого. Из Савла он не стал Павлом.

Он Павел Савлович, писал формальный теоретик. Если бы Максу Жакобу (1876–1944) перевели эти строки, смысл нареканий, скорее всего, показался бы ему загадочным, как проклятие на исчезнувшем языке. Один из лучших французских поэтов эпохи, он не для того стал из еврея католиком, чтобы хоть что-то терять и от чего-то отказываться по забывчивости.

Обращение не было для него ни изменой, ни совлечением ветхих одежд, отброшенных навсегда за ненадобностью, чтобы взамен из невидимого гардероба тебе вынесли самое стильное рубище. Напротив, он надел одно на другое, не застегивая пуговиц и отныне щеголяя капустой, и тщеславие не сквозило из прорех его существа. Ведь обращение выросло из бескорыстного стремленья даровать себе прибыль, избыток, расширив — удвоив — свой телесно-душевный состав, чтобы тот подчинялся и крови и вере.

Он впервые воочию увидел Христа, как Маяковский — портрет Ленина: образом на белой стене. Этот фрагмент, содержащий запись «инсайта», потом часто цитировали: «Небесная плоть на стене бедной комнаты… Я увидел этот спокойный, озаренный лик». Друзья, то бишь отборнейшая богема и процеженная элита Парижа, ему не поверили и к религиозным экзальтациям неофита отнеслись без симпатии, подозревая в них еще один литературный и клоунский жест: маленькая певчая птица Жакоб был блестящим эксцентриком, вносившим во всякое дело непременный и несколько надоедливый элемент смехового и слезного артистизма, словно некто незримый, но непреклонный повелел ему разыграть этот юродивый, плачевный и алчущий архетип до конца. На сей раз, однако, он «не шутил», вернее, это был тот род шутовства, который финалом своим совпадает со смертью.

Крещение повлекло за собой попытку аскезы, так что дни, словно грубые четки послушника, явили собой череду бдений, молитв, медитаций, а подходящим убежищем для слез и раскаяния стало бенедиктинское аббатство в городке Сен-Бенуа, что прилепился к берегам Луары. Временами, устав от обетов, которые он вводил в себя, как инъекции для усмирения плоти, Жакоб размыкал строгую оправу смиренножительства, изменяя обители с межвоенным Парижем, где было все, что угодно, за исключением благонравия, но потом всякий раз возвращался назад, пока наконец не пожелал себе растворения в бенедиктинской тиши.

Чего он ждал от католичества и что приобрел этим внезапным прыжком, до конца своих дней отвечая на упреки в отступничестве? Возможно, хотел он того же, что и Людовик Святой, описанный Рильке в «Записках Мальте Лауридса Бригге». Душа короля успокаивалась только возле монахов — лишь у них были настоящие действа, и священные жесты, и огненные миракли, когда все земное отступало перед затверженной, но всякий раз ошеломляющей сказкой, которой реальность стократно превосходила обыденную или даже была несравнима с последней, ибо, в отличие от нее, заключала в себе невероятное

присутствие смысла. Возможно, мечтал он о возобновлении чуда, которое бы представало пред ним, как Христос на стене, — необъяснимо, а значит, естественно. Традиционная агиография казалась ему недостаточной, и он придумывал новых святых, сочиняя за них «бурлескные и мистические произведения», полагая, что вера — это непрерывное празднество, где вещи, претворяясь друг в друга, без притворства обучаются исполнению желаний. В общем, он остался собою, эксцентриком и поэтом, а потом за него принялись другие, и он, хоть безумно смерти боялся, воспринял это как столь же необъяснимое зловещее чудо.

Когда вошли немцы, он сам надел желтую звезду. Гестапо арестовало его в конце февраля 1944 года: он как раз, устав прятаться, выходил из собора после мессы. Умер он в лагере под Парижем, среди своих, под той же звездой. По-русски в таком объеме Макс Жакоб издан впервые. Стихи хороши, перевод как будто удачен (сужу дилетантски), но биография кажется сильнее стихов.

15. 05. 96

ВОИНЫ ИЗ КОТЕЛЬНОЙ

По поводу книги Александра Секацкого «Моги и их могущества» (СПб.: «Митин журнал», 1996).

Русская книготорговля почему-то не известила меня, в каком денежном колесе у нее нынче крутится самая доходная белка, однако и краткий осмотр закромов убеждает, что кричащая плоть постепенно утихомиривается цветением духа, тоже с веселеньким глянцем. Стоячий, словно памятник славы с часовым на посту, порноэрос, удалая бандитская драка за новый порядок и поэтика расчленений хоть по-прежнему изрядно в цене, свое неприличное слово сказали, и если все и дальше покатится так, как уже повелось, им, неровен час, суждено раствориться то ли в тихоструйности воздухов, то ли в мрачных колыханиях атмосферы — тем и другим непроглядно окутана литература, присвоившая себе звание эзотерической. Глядя на ее сотни поспешных томов, хочется уйти к отверженным селеньям. Как и все остальное после разгона цензуры, эта словесность упала на голову рядового читателя (того, кто был принужден доверяться легальной печати) одномоментно и скопом, вместе с раздроблением неделимой земли, возвратным капитализмом, неповторимо устойчивым ваучером, надменным и ярким отделом искусств в интеллигентной газете (покойным, увы, — мир праху твоему, товарищ), сентиментально-кабацкими песнями о разбойниках, почти свободным выездом за границу, бесславным рецидивом кавказской войны и гигиеническими прокладками с любовью на расстоянии (влажная и горячая, но чистая и сухая, я жду — позвони). А для некоторых второе пришествие мистико-духовидческой и оккультно-магической литературы, чтоб уж добить мозг до конца, совпало с переменой страны.

В советском госзапрете на такую словесность имелся очевидный резон: что замышлялось как секретное знание и было адресовано посвященным, как ни относиться к притязаниям этой спрятанной публики, то должно беречь себя под сукном и под спудом; а не застить горизонт, точно колхозная сага на излете 40-х или милицейский роман в полдневье 70-х. С другой стороны, диалектика превращения тайного в явное слишком известна. Когда из первого лезет второе, они оба заголяют себя с бесстыдным язычеством массовых оргий и курных коммунхозных радений, и порой в раздражении кажется — пред тобою вовсе не дух, а новое, очень настырное тело, которое прибежало сменить устаревшее, но такие эмоции, хочется верить, несправедливы.

Давний поклонник этой литературы, я отвлекаюсь от ее зазывных, подчас ярмарочных посулов и ценю в ней качества необычного нарративного жанра, даже целой жанровой россыпи со своими героями и особыми механизмами повествования. Впрочем, руководствуясь ОПОЯЗом, романом можно назвать что угодно, а потому начну с нескольких грубых классификационных зарубок, каковые относятся к сфере идей, но не собственно формы, находящейся у них в подчинении. Выделю три содержательных типа и, соответственно, три жирные линии современных, так называемых эзотерических текстов. Этих установок, разумеется, много больше, но для понимания книги Секацкого довольно будет священного числа мифа, ритуала и магии, такого удобного в обращении.

Первый тип, представленный сочинениями коллективного Кастанеды, т. е. самого Карлоса-невидимки и тех, кто потом поживился его индейцем с пейотлем, — это релятивистское путешествие сознания. Необученный человек не может вступить в адекватные отношения с миром, который от него отделен стеной языка и ложной традицией рационального восприятия, и успех дела, а именно — станет ли профанное существо — магом, зависит от того, насколько успешно нищенский логос будет подавлен прямым, в обход и забвение ratio, постиженьем сокрытых аспектов реальности. Если ученик чародеев усвоит способность останавливать мысленный диалог и, в целях плодотворной шизофрении, расщепит лучину сознания, чтобы затем одним совокупным движеньем и жестом откликнуться на две разномастные команды, которые ему одновременно нашепчут в оба уха наставники, — значит, он сможет летать, усилием воли перепрыгивать через пространства, а главное, сподобится видению и отворит те самые Двери (The Doors — от Уильяма Блейка до одноименного Джима Моррисона). И пока ученик не усвоит фундаментальную истину: мир открывает свою потаенность сознанию, а задача последнего — раскрепостить себя для содружества с тем, о чем нельзя говорить и что обнаруживает себя то около жизни, то в модусе смерти, он обречен спрашивать глупости, например, в том ли смысле протекает полет, в каком совершаются прочие действия, или это отдельное творчество, внушенное гипнотическим трансом.

Ветвь Традиции (от Рене Генона и ниже, аж до самого Дугина), напротив, отряхивает влагу индивидуальных переживаний, дабы, разделавшись со всем человеческим, найти путь к сверхличному знанию. Последнее по сей день, но в конспиративном временном воплощении, сохраняется в исконных посвятительных центрах и бесконечно превосходит религии

своим сверкающим хирургическим гнозисом. Элита (произносится с дрожью и придыханием) хранит это знание и, следственно, обладает властью над миром, но ей приходится отражать излучения черных сил, локализованных по дуге семи сатанинских башен, что расположены на просторах от Нигера до Туркестана. Эпидемия космических циклов, если я правильно понимаю эту бодрую мысль, должна быть увенчана под конец света показательной схваткой двух избранных воинств, коей исход, как и во всякой эсхатологии, предрешен и будет объявлен, чуть только исполнятся сроки.

Ни того, ни другого уже недостаточно. Как бы здорово субъект ни кружил в небесах своих бдений, такой пилотаж останется его внутримозговым инцидентом, никогда наружу не выползет и в этой жизни решительно ничего не изменит. Сколько бы ослепительных бездн, в свою очередь, ни сулил руководимый Элитами конец света, до него трудно дожить, или, наоборот, он так часто и почти безболезненно грохочет и вспыхивает по расписанию, что успел стать регулярным пиротехническим происшествием и имеет шанс отполыхать незамеченным. Рискую выразить недоверие ангелу, а с ним вместе — медиатору сверхчеловеческих откровений в грозе и буре, но даже исполнение загадочнейшего и волнующего пророчества о том, что времени больше не будет (кто проникается этим словом, тот испытывает состояние, посетившее князя Мышкина на садовой скамейке), запросто может проскочить мимо чувства и разума. Коль скоро все фатально изменится, значит, не останется ни тебя прежнего, ни твоей памяти о минувшем, и под рукой не найдется сознания, чтоб оценить перемену. Так же точно ничего не удалось бы ни ощутить, ни увидеть, когда б некая высшая сила повсеместно и пропорционально увеличила или уменьшила размеры людей, предметов, событий и сущностей, оставив незыблемым общий принцип соотношений, генеральный масштаб. Такие вещи невидимы, непроницаемы, они герметически замкнуты в своей автономии и не сообщаются с опытом мира.

А хотелось бы зримого, натурального чуда, внятного всем, кому доведется давать показания, способного опрокинуть природу вещей, не одну лишь слабую психику. Да, хотелось бы чуда, сказано ж было, как ждут его иудеи. Хотя почему только они, вот ведь и Хармс не стеснялся признаний в том, как садился за стол в расчете на непоправимое счастье, неуспешно и безблагодатно пробовал написать несколько строк при полном зиянии мыслей и спустя пять минут, два-три часа, полторы безнадежности и шесть-семь папирос, которые, между прочим,

еще нужно было сберечь до утра, к приходу нового отвращения, — понимал, что опять ничего не случится, будут великая Лень и запустелая мерзость, а если бы что-нибудь и открылось как внезапное озарение, то посеяло б ужас, что самого главного все-таки не показали или его не бывает совсем.

Убедительное, объективно проявленное чудо созидается как будто практической магией, неважно — белой ли, черной, — третьей из занимающих меня, в связи с текстом Александра Секацкого, линий поиска. Неизвестно, умеет ли она посредничать между сферой индивидуальных фантазмов (путешествий сознания) и безжалостным оккультным антипсихологизмом Традиции — ради объединения всех трех крайних начал в еще более грозной области враждебных союзов. Но беллетризованный трактат питерского философа из числа всамделишно интересных находится в иронически-идеальном контакте с этим нестерпимым кругом идей и беззвучно, не выплескивая слов на страницы, обсуждает возможность такого тройного альянса. Это и вправду отменно эзотерическое сочинение — «Моги и их могущества». Тираж — 200 экземпляров, никто не прочтет, не откликнется, обеспечена кромешная тайна вклада. Зато хороши цитаты из Гегеля. И вместо обложки — маленькая издательская бирочка на 3-й странице, что, конечно, — продуманный авторский жест и концепт.

Моги встречаются петербургские (василеостровские лучше охтинских), рижские, изредка — совсем уж далекие и провинциальные, а московские — лопухи и подавно, справедливо кусается летописец: нужно, сколько достанет сил и ума, подбрасывать хворост в творчески небесполезную перебранку столиц. Могом вправе именовать себя тот, кто без остатка, как в собственную анатомию, погружен в состояние, принцип которого выражается так: я могу. Любому, наверное, приходилось испытывать — на очень короткое время! — необычайную легкость и свободу от скопища земных тяготений, когда желание неразлучно с осуществлением, но лишь моги сделали эту сбыточность грезы естественным способом жизни. Поэтому им удалось собрать в себе все три направленья активности, о которых шла речь выше.

Путешественники сознания, они по-хозяйски исследуют пределы психического. Прозревая сверхличное, а равно и то, что все почитающее себя таковым есть слабый профанический отблеск скрытого Знания, моги не нуждаются в том, чтобы какой-либо пришлый Гермес наставлял их в Традиции, к тем же традиционным корням восходит элитарная, кастовая структура василеостровского общества, которая в метафизическом плане

исключает могов из общего мира и связывает их с финальными судьбами мира: моги несут в себе прикладную эсхатологию, свой Апокалипсис — им и завершается текст, запечатанный типичной обрядовой формулой избывания всех печалей и преображения сущего («И пиздец»). Ясно, что этим особенным людям доступны и таинства магии, однако, в отличие от магов, моги «не признают священной серьезности таинственных сил», они «с этими силами работают. Работа требует строгой техники безопасности, но все же в основе своей она ближе к экспериментальной физике, чем к заклинаниям шамана, хотя моги нередко пользуются и заклинаниями».

Кроме того, они суть городские Воины Блеска — пользуюсь термином, взятым из превосходного очерка Секацкого «О Духе Воинственности» («Митин журнал». 1995. № 52), в котором симпатии автора отданы двум чистейшим, по его мнению, воплощениям милитантности — вермахту и израильской армии, а бомбардировка иракского ядерного реактора и операция в Энтеббе по степени художественного совершенства уподоблены «Турецкому маршу» Моцарта и «Философии искусства» Шеллинга. Воины Блеска, будто статуи в нишах, обитают в глазницах монстра войны, и без них он обладал бы не зрением, а слепым инстинктом крови, недостаточным для отлова и поедания вкусной вражеской плоти, как это на все времена показала история Одиссея и Полифема-циклопа. Взоры Воинов Блеска устремлены не на противника, не на поле сражения, но куда-то сквозь и поверх, где, по словам Секацкого, находятся воображаемая точка трансцендентного горизонта и эпицентр победы. Иными словами, Воины Блеска отчетливо видят победу, тогда как прочие, от продрогшего легионера с ломтем хлеба, луковицей и недоеденной кашей до толстомордого солдатского императора в несвежем плаще, силятся ее разглядеть сквозь густой рассветный туман и теплый пар птичьих внутренностей, скрадывающий иллюзионные ухватки авгуров. Взгляды блистающих победителей-могов тоже встречаются в точке трансцендентного горизонта, откуда к василеостровскому обществу притекают сила, власть и магическое одоление тяжести.

Все, что есть в этом тексте, забрано, будто Шампольонов портативный Египет, в картуш иронии и пародии, но уже лет двести назад романтики из засушенно-бледных своих обиталищ, похожих на стародевичий опрятный гербарий, свешивались на мозги йенским филистерам: ирония и пародия — жанры сугубой серьезности, которые объект не развенчивают, а заново и с прибором красят его облупившийся пафос или, оберегая высокое, следят, чтобы оно не слишком-то заносилось — еще расшибется,

падая с крыши. В Риме веселым козлом выступавший затейник ритуально осмеивал триумфатора, и все гоготали, соображая в законах этой биржевой котировки, когда нарочитое занижение возвещало о почетнейшем взлете и было приставлено к нему для охраны.

Удивляет другое. Если моги такие великие, что ж они, точно мухи к уловляющей ленте, насмерть прилипли к материи быта — косного, жалкого, а свои чудеса ограничили невинными выходками в общепите и великовозрастным, с гормональным ущербом, вуайеризмом: вогнав незнакомую, но пригожую девицу в прострацию, подглядеть, что за исподнее или отсутствие оного приоткроет у нее налетевший с Невы бесстыдно-разоблачительный ветер. Больше того: с их-то волшебной сноровкой — и не сделать денег из воздуха, не отстроить хоромы, не стать чудотворцами своей социальной судьбы! На поверку же моги работают, кормятся и кучкуются по котельным, в этой хтонической преисподней нищей элиты, о чем и говорить уже неприлично — очень банальная тема по состоянию на сезон после конца света и скончания старых времен. Ну да, они попросту не интересуются собственной бедностью и неухоженным отщепенством, их глаза безразличны к пестрому сору, ибо мысли танцуют в прекрасном и главном, и чем смрадней в хлеву человеков, тем светлее дорога к астралу. Как бы не так. И тут прорезается истинный, поминальный замысел автора.

Трактат — панихида по питерскому философско-художественному андеграунду и одновременно насмешливая апология неистребимого подземного слоя. Моги ни черта в этой жизни не могут, не по ним она скроена, и в такой непрактичнейшей немощи катакомбного племени когда-то была его ущербная, декадентская прелесть (скорее в старинном, искусительном значении слова). Следует помнить к тому же, что в иерархии питерского высоколобого подземелья кочегары, истопники, газооператоры занимали почетнейшее место, концентрируя в себе незамутненную чистоту хтонического поверья и жанра, которой близко не достигали дворники и сторожа, представители почтенных, но, по словам митьковского летописца Владимира Шинкарева, несколько дурацких и непроизводительных профессий. Сидельцы котельных составляли элиту касты избранных, как бы внутреннее ядро ордена; постоянное же пребывание наедине с опасностью («Про котел знали одно: срок годности кончился двадцать лет назад, и если он рванет, что пора бы уж, то от всего завода камня на камне не останется», В. Шинкарев), вынужденно аскетический, без смерчеподобного пьянства на работе, образ существования и

непрерывная творческая экзальтация придавали этой группе легендарный характер, словно она сподобилась сакрального местожительства и передала оттуда благую весть.

Новое время напрочь похерило этот святой монастырь, отобрав у сторожек с котельными все их былое значение. Рухнула прежняя, с подморозкою против гниения, жизнь, схоронив под завалами разноречивую память, народилась взамен удивительная броуновская суета — свободная, откровенная и жестокая, подполье и партизанское коловращенье души выглядят анахроничнее лошади в мотострелковом полку, кто поумней, давно продал рукопись объединенным славистам Германии, строчит — о, позор! — для московской газеты или зимует иждивением толстожурнального глянца, все митьки зашились и выползли, чтоб напоследок отмычаться на палубе, а не в трюме, и только самые стойкие дети подземелья, не умея существовать на поверхности, поневоле в андеграунде и остались — оттуда глядят сквозь да поверх и возносятся к эпицентру победы, не наскребая рублей ни на одежду, ни даже на стрижку. О них и сложена эта надгробная песнь. Постфактум, постмортем, изнутри нового опыта.

Наверху их подземные тайны, став общим местом интеллигентного разговора, пошли оптом и в розницу, да и те вскоре никто не возьмет, вдоволь ими насытившись. Короче, полное поражение — впервые за долгие годы из непреклонного подвального принципа улетучились смысл и сознание избранности. Это сознание как никогда ясно видит перед собою несчастье и уже догадалось, что смотрится в свое отражение. Раньше оно понимало, кому и во имя чего приносить гордые жертвы. Сегодня разрушены все привычные окропленные алтари, а жовиальные служители теперешних культов падают в обморок от катакомбных кровавых самопожертвований и считают их варварским неприличием, безмозглым рудиментом угасшей эпохи, даже если сами успели весело выпить и покурить под землей. (Где еще, как не в скобках, заметить: они правы в том, что потаенно-подвальная, близ котла и манометра, идеология жертвенности более не проходит. Но они глубоко заблуждаются, если думают, что Перекоп можно взять на экране компьютера, без реальных жестоких потерь, и что в мире уже нет Перекопа. Сколько ни издевайся над поэтикой несимулятивного штурма, сколько ни отменяй ее постмодерным александризмом и наркоомутами Интернета, Врангель не уйдет из Крыма до тех пор, пока его армия не будет задушена превосходящим натиском трупов. А если вам нравится другая, безопасная философия и столь же ласково бреющее и подтаскивающее искусство, то вы

можете их закупить по договорной цене.)

Сообщество гордого отречения от Мамоны, безразлично, подпочвенное или наружное, сейчас в сущностном плане много хуже приходится ко двору, чем в эпоху Брежнева или Франциска Ассизского, собиравшего полевые цветочки для своей простоволосой подруги, сестры и невесты, возлюбленной Бедности. Вот почему оно должно быть сегодня совсем по-иному продумано и построено, чтобы сызнова сосредоточить в себе радикальную борьбу с гравитацией и подлинно великий Отказ, разрушительный, как созидание небывалого. На этом пути открывается поприще, исполненное пафоса, агрессии и обольщения, такое же опасное, эротизирующее и притягательное, какой может быть лишь неподдельная новая этика, а значит, и социальная магия. Традиционная же, по старинке воспринятая босоного-духовная участь — действительно на исходе, ее сроки иссякли, и едва ли ей суждено воскресение в тени зиккуратов послеимперского Вавилона.

Понимая, что с ними произошло, моги поодиночке и группами направляют свой танцующий шаг к загодя припасенному избавлению: «В какой-то момент становится ясно, что танец необратим», и миг, «когда можно было уйти живыми, упущен».

28. 11. 96

ПЛАЧУЩИЕ ДЕМОНЫ

Все никак не поспеет зима, лишняя деталь климата выпала за ненадобностью и к повествовательной выгоде — удобно откупорить заметку петляющей бестолочью, изобразив, как на стыке теплого декабря-января сидели в настежь распахнутой забегаловке с тель-авивским поэтом Наумом Вайманом, он при пиве, я ноздрями в апельсиновом соке (кому бы отрекламировать этот продукт за скромную мзду на манер двуязычного классика-педофила: от одной, дескать, утренней порции исчезают дневные невзгоды). Тема застольного трепа, из которой торчал обласканный европейским сообществом фильм Ларса фон Триера «Рассекая волны», на этот раз в нас обоих запала. Пересказывая содержанье картины, Вайман сердился, что заявленные в ней и лично ему чрезвычайно дорогие мотивы искупительной жертвы, преодоления греха страданием, святости, чуда и того безоглядного простодушия мужества, которое расталкивает реальность, заставляя ее стать иной, были для большей доходчивости опрокинуты в заведомую экранную пошлость и профанированы до понимания средневерхних буржуазных слоев, в нашем случае — тель-авивского культурполитического бомонда, обрыдавшего платочки на локальной премьере в «Синематеке». На мой взгляд, однако, все это уже не предмет мало-мальски серьезного разговора. Дистанция, отделяющая сегодня якобы неудачное искусство от так называемого хорошего и, в особенности, замечательного, неизмеримо — настолько, что ею можно и пренебречь, — ничтожнее расстояния меж бесцельным современным шедевром и тем безнадежно утраченным онтологическим статусом, которым искусство обладало когда-то, но напрочь лишилось теперь. О смерти художества нынче только покойник не скажет… С другой стороны, возведенная в степень истории, погребальная нота не кажется вовсе банальной, ибо гибель этого рода случалась не раз — так, например, ухнуло монастырское книгописание, самозаконная цивилизация летописных сводов, заставок и буквиц. Все же вопрос должен быть поставлен иначе, на другое ребро. Искусство не улетучилось, но ничего больше не значит, и в подтверждение этого персонального тезиса выложу два аргумента.

Первый звучит следующим образом: никогда не было так много искусства и никогда оно не было столь бесповоротно отрешено от абсолютного духа и мирового события. Корень зла видится в том, что художественное творчество последних десятилетий совершенно не отвечает грандиозному характеру

происходящего в мире: немощный карлик, оно умещается в отпечатке ступни великана и, естественно, отказалось от мысли поспеть за его шагом. Наиболее проницательные наблюдатели предрекали это давно. Сейчас уже ясно, что фразу о невозможности поэзии после концлагеря надлежит истолковать не как сентиментальную констатацию невместимости новаторского трагизма в привычную лирику с ее традиционно расчисленным спектром эмоций, но как арифметически проверяемое свидетельство фатального несоответствия двух масштабов: стихотворного (и в целом — художественного) и исторически-событийного. По всей вероятности, искусство не заслуживает обвинений в свой адрес — импотент не может быть Казановой, как ты ни соблазняй его дивными наслаждениями. В том виде, в каком артистизм сложился на сегодняшний день, он не способен ответить на безудержный вызов мира с его непрерывными войнами, национальной жестоковыйностью, добровольной демографической гекатомбой навыворот во исполненье мрачнейших мальтузианских пророчеств, массовым ожиданием конца света, всевластием электронных коммуникаций и всей бездной алчности, напора и пугающего, любовью порожденного бескорыстия. Сомневаюсь, что хоть какой-нибудь художественный акт может сравниться по своей силе и резонансу с нервно-паралитическим буддизмом в токийском метро, с этим прощальным «Аум» над страною и миром, а тем временем старый актер Билли Грэхем продолжает уловлять стадионы, и стоит ему под занавес проповеди объявить всенародное покаяние, как десять тысяч спелыми гроздьями падают со скамей. Искусству давно уже недоступна такая акустика, и потому оно скользит мимо жизни и мимо смерти, безвольно растворяясь в общем смесительном лоне. Можно сказать, что оно — не война, не газовая религия, не сумасшедшее братство самоубийц, не что угодно другое. В таком случае пусть не сегодня, но в конечном итоге ему придется стать войною, религией, сумасшедшим братством, чем угодно другим, коль скоро оно снова желает соприкоснуться с реальностью, с тканями мира.

Сергей Курехин — его смерть явилась наихудшим уроном, какой можно было бы в подрывных целях предназначить русской культуре, — понимал это за себя и за тех, кто предпочел бы не думать о непотребстве и путях возрождения. Сознавая всю тяжесть мечты о синтезе, космической революции, рождении нового существа, он на меньшее был уже не согласен и рассказывал о чаемой им битве Богов и Титанов, о своем предчувствии новой цивилизации, которая должна утвердиться на принципиально иных основаниях. Если это не состоится, не

будет всего остального. Но пока говорить о том рано, ибо не свершилось еще ничего — мы бы узнали.

Довод второй я определил бы как «кризис репрезентации», исчерпанность выставочного принципа. Тому, кто постоянно вовлечен в реальность, в ней действует и ощущает ее давление на себе, невыносимо воспринимать искусство как нечто огороженное и укрытое в резервации, отделенное от зрителя рампой или невидимой, охраняемой законом преградой. Такому человеку мало отстраненного эстетического созерцания, а необходимо прямое — до катарсиса! — участие в художественном происшествии. Ему нужен всеобъемлющий опыт пересоздания, мистериального преображения своего естества, который испытывали рядовые агенты элевсинских обрядов, а спустя пару тысячелетий круглосуточные обитатели каких-нибудь языческих Вудстоков рок-н-ролла, откуда тоже изошла вся энергия.

Говорю от своего, не чужого лица, напрашиваясь на возражение и не принимая его. Так вот, невозможно заставить себя выползти в театр, кино, на выставку или, допустим, рок-концерт, где пред тобою заявятся все те же трое козлов с гитарами, четвертый на барабанах, — и там слушать, смотреть, иногда в такт подпрыгивать, зная, что все эти зрелища завинчены таким образом, чтобы зритель и лицедей остались по разные стороны. Да будь они и вместе, это не доставило б радости ни тому, ни другому, потому что, как писали еще русские символисты, вымыт и выветрен общий принцип, соборное обоснование, миф и алтарь, вкруг которого можно плясать, взявшись за руки. «Ты просто не любишь искусства», — удовлетворенно сказал мне мой упомянутый в начальных строках собеседник. «Это чистая, правда», — произнес я в ответ и сейчас повторяю, если кому интересно.

Искусство неоднократно проходило сквозь смерть, без которой немыслимо второе рождение, и всякий раз возникал все тот же образ спасения, что заставляет считать его подлинным, прикосновенным к самым глубоким и цельным слоям нашего опыта. Чтобы воскреснуть, искусство может быть лишь теургическим, чудотворным. Теургия берется здесь в исконном смысле правильного богослужения, строгой жреческой практики, не обмирщенной слякотными уловками морализаторства и гуманитарного психоложества. Иное дело, что гадать предстоит и на чужих, и на собственных внутренностях. Еще Паскаль заметил, что поверит лишь такому свидетелю, который даст себя зарезать, но при этом, к сожалению, ни словом не обмолвился о столь же поучительном опыте человека с ножом. Нынешнее искусство недостоверно, неубедительно, вот почему от него отвернулись.

Единственный же способ вернуть к себе доверие — сотворить объективное, натуральное чудо, внятное всем, кому доведется присутствовать. Чудо, как говорил еще просветитель-расстрига Лагарп, «есть деяние сверхъестественное, а не совсем невозможное, и потому не может быть иначе доказываемо, как дело естественное». Другими словами, искусство вновь должно стать магическим волюнтаризмом, увенчанным объективно подтвержденными результатами своей волшбы.

Уже нет никакого сомнения, что я говорю о сионизме — реально-убедительной практике магико-теургического искусства, сумевшего явить неопровержимый пример чуда. Государство Израиль вызвано к жизни литературой: несколько текстов собрали в себе всю силу волюнтаристского обетования, во исполнение которого построены города на песке и болотах. Конкретная цель сионизма формулировалась как создание государства евреев на земле предков. На самом же деле сионизм означал преодоление роковой неподвижности еврейской истории, которая, с одной стороны, возобновляла свою дурноту за счет вечного возвращения внешних преследований, а с другой — питалась безвременьем, сочившимся из-под молитвенного покрывала иудаизма. То была поистине утопическая задача, и она тут же получила адекватную реальности оценку в трезвомыслящей либеральной еврейской среде. Но эпиграфом к роману «Альтнойланд», эпиграфом, который стал девизом сионистского движения и гласил: «Если вы захотите, это не будет сказкой», Герцль показал, что не намерен связывать свою мысль и поступок с пространством возможного, заповедав нам область безумного и несбыточного, каковая могла быть побеждена лишь выходящим из пределов всякого вероятия актом Желания, сгущенного до чудотворной своей концентрации. Безошибочно проницая законы магико-теургического искусства, а следовательно, сионизма (между ними нет разницы), Герцль смог довести свое слово до последнего градуса Желания и подчиняющей непреложности пророческого завета. Государство Израиль было провозглашено всего на несколько месяцев позже той даты, которую он указал за 51 год до того, выступая на Первом сионистском конгрессе.

Сегодня в Израиле об этом вспоминают с умилением, но в расчет не берут, ибо разучились желать и не видят в том надобности. Подлинный, творческий сионизм здесь в загоне, и закономерно, что в Израиле нет нынче искусства, как нет времен года. У истеблишментарных правых сионизм выродился в плоскую антикультурную идеологию охранительного национал-патриотизма, а радикальные правые группы, казалось бы, не

утратившие динамики, отличаются пещерным уровнем мышления. Левые капитулянты, готовые лечь ради пошлого мира с ненавидящими их врагами, в ужасе закрывают лица, встречаясь с архаическим идолом сионизма, и мечтают низвергнуть это неприличное изваяние в Иордан, утопить его в Средиземном море близ «Шератонов» и «Хилтонов». Мы живем в эпоху постсионизма, гипнотизируют левые свою паству и настаивают на несовместимости воззрений отцов-основателей с демократией конца века. Они правы. Даже простецкий и нынешний, в пропотевшей солдатской хэбэшке и воспитанный в уставном подчинении сионизм не всегда солидарен с либеральными нуждами, а что уж сказать об излишествах теургии, которая сама творит свой закон. Но когда настанет пора решающих предпочтений и на одну чашу весов будет брошена эта старая еврейская идеология, а на другую — регламент и норма, каждый, в ком еще не угасла воля к строительству, сделает выбор в пользу магического искусства, как он выбрал бы не болезнь, но здоровье. Об этом хорошо думается у склепа Макса Нордау, на кладбище в центре Тель-Авива.

Ни на одном из виденных мной почетных погостов нет такой атмосферы присутствия незримых и внимательных к тебе существ, скорей материального, чем бесплотного, свойства. Они не говорят, чего им от тебя надо, и от этого не по себе. Чуть более позднее ощущение сводится к тому, что вреда они не причинят, но не отведут глаз и попробуют снестись с тобой через сотрудничество в болезненных сферах мышления. Следом является другое наитие, и к нему тебя тоже ступенчато отрядили призрачные соглядатаи: оказывается, не разглашая, из чего сделаны их организмы, существа оповещают о месте своего гуртового скопления, приглашая и требуя его посетить. Токи пронзающей безотрадности и невоплотимой алчбы льются с кладбищенского участка диаметром в несколько десятков метров, где упокоились Ахад ха-Ам, Хаим-Нахман Бялик, Хаим Арлозоров, Меир Дизенгоф и другие формовщики новой израильской нации. Войдя в эту тихо поющую обитель тоски — а уже слышны какие-то голоса, — твое тело подводит тебя к средоточию магнетических излучений. Оно находится в склепе Макса Нордау, приплюснутом домике, изнутри чуть подтепленном поминальными свечками. Зрение опознает земляной пол, замусоренный по углам остатками древних цветов, окурками и дрянью неизвестного происхождения. Здесь голоса становятся отчетливо различимыми, складываясь в неприятный для уха, но, в некотором ином измерении, гармоничный и мелодический взвой. Это не Сирены и не Эринии. То плачут демоны сионизма.

Никчемные и покинутые, они жалуются на судьбу, на постылое время. Так могло бы плакать оружие, которое отлучили от битвы.

Писатель, культуркритик и врач, Нордау усмотрел вырождение в искусстве конца XIX века и предпочел работу на сионистском поприще, дышавшем нерастраченной энергией. Выбирая между болезнью и здоровьем, он не постеснялся осудить первую и восславить второе. Теперешняя ситуация неизмеримо драматичнее той, что сложилась сто лет назад, когда Нордау надсаживал голос, дабы внедрить свой выбор в уши среднего еврейского европейца. Недугом безволия охвачена как сфера художественного, так и собственно сионистского изъявления, бледная нежить завелась в обоих телах, забывших о созидательной магии, как забывают о прошлом на островах лотофагов. Меж тем эти тела невозможны без здоровья и презрения к постельной иронии. Их современный, в отдельной палате, больничный режим — зловещий гротеск, против которого нужно орать во всю глотку.

Перечитав эти строки, я понял, что должен задать себе несколько важных вопросов. Хочется ли мне жить в государстве волевых теургов с их причудливой этикой жертвоприношений? Будет ли этот строй благоприятен для искусства и ему идентичен? Смогут ли они сотворить чудо? Не уверен, что сейчас я готов ответить на эти вопросы.

09. 91. 97

ТРОЯНСКИЙ КОНЬ ДАДА

Откуда взялось это слово и что оно означало в догероическую пору своего бытования, до того, как его выплеснули в мировой оборот, определить уже невозможно. Восемь десятилетий прошло со дня основания, свидетели вымерли, непосредственные участники происшествия тоже глядят с другой стороны, строя рожи своим отражениям в зеркале вечных вод. Да и что за спрос теперь с них, если они и при жизни заметали следы, выдумывая намеренно идиотские версии происхождения титула, а в самый разгар своей деятельности, отмеченной публикацией первого манифеста, весело заявили, что ДАДА не означает решительно ничего. Разумеется, говорили они, никто не запретит вам считать, что этим двусложным заклятием чернокожие племени кру называют хвост священной коровы. Кроме того, это ласковое обращение к матери в одном из диалектов Южной Италии (должно быть, вранье, а впрочем, кто ж его разберет) и двойное согласие по-русски и по-румынски, что не лишено оснований, но и только. Наконец, наиболее популярный вариант толкования побуждает окунуть этимологическое рвение в лепечущие глубины французского детского языкотворчества, где так именовалась деревянная лошадка, — взрослые заповедали ей безобидно раскачиваться и поскрипывать на навощенном паркете. Однако она не послушалась добрых советов и, выскользнув из пределов квартир, огласила эпоху тавтологичным утвердительным ржанием, отзвук которого не умолк. Тому свидетельство — неоднократное возрождение дадаизма и не музейно-ретроспективный, но творческий интерес к этому феномену. Хотя музеи тоже поспешают отменно, что и продемонстрировало одно из солидных нью-йоркских искусствохранилищ, затеявшее историческое обозрение американского вторженья ДАДА. Если вам любопытны точные данные и координаты, то извольте их записать: «Making Mischief: Dada Invades New York», Whitney Museum of American Art, кураторы Фрэнсис Науман и Бетт Венн. Так что ДАДА в самом деле не означает ничего, за исключением тех залежей смысла, которые символизируются этим словом.

Дадаизм был восстанием и прорывом — по всей вероятности, самой радикальной концепцией искусства, какую знал XX век. Дадаизм был цельной литературно-художественной культурой и, да не покажется подобное утверждение странным, последовательно разработанной философской программой. Разумеется, в университетах эта публика особенно не засиживалась, за фалды профессоров не держалась, ближе к

вечеру, чего доброго, могла перепутать перцепцию с апперцепцией и не отличить трансцендентное от трансцендентального (академическая необструганность этих людей, впрочем, явно преувеличена: они знали очень немало, и знали точней академиков). Но ничто не помешало им революционизировать мысль столетия, совершить философские и жизнестроительные открытия, отворив многие наглухо запертые двери интерпретации, понимания, социального опыта. Говорить о том, что дадаизм атаковал мировую эстетическую буржуазию и в целом международный художественный вкус, сегодня неинтересно; на эту тему давно уже обнародованы миллионы слов. Существенней другое: ДАДА подкопался под фундаментальные диспозиции ценностей, выпотрошив краеугольные принципы создания и толкования арт-явлений и прочно связав критику искусства с юмористическим, то есть тотальным, подрывом общественных оснований. Короче, дадаизм был великолепным троянским конем, в брюхе которого помещались Тристан Тцара, Ханс Арп, Макс Эрнст, Марсель Дюшан, Франсис Пикабиа и все остальные, взявшие ту же непобедимую крепость.

Тот факт, что их имена можно найти в любой хронике столетия, избавляет от популярных биографических пересудов и ликбезных реестров свершений. Отметим для начала иной, гораздо более важный момент. Дадаисты никого не эпатировали. Об этом нужно сказать сразу, дабы затем не возвращаться к банальности. Обычно филистеру кажется, что если художник в присутствии уважаемой публики отчебучивает какое-нибудь хитро продуманное непотребство, то он его, филистера, с подлым умыслом провоцирует, дабы завоевать скандальную славу и отличиться за счет простодушной казны. Полная чушь, потому что художник не эпатирует. Он вообще не ведает, что это такое, ибо эпатаж относится к числу несуществующих явлений, измышленных себе на потребу нимало не мифологическим буржуа в сюртуке, цилиндре и с банковским вкладом под мышкой. Художник не провоцирует, он создает новые стратегии искусства, поведения, жизни, сливая их воедино, — вот что необходимо раз и навсегда уяснить. Когда Маяковский заполонял желтой кофтой взор тургеневских благородных собраний, когда Алексей Елисеич Крученых, радея, шепелявя и подвывая, декламировал свою сектантскую глоссолалию и выплескивал чайные опивки в гогочущие ряды все тех же фармацевтов, доцентов и бестужевских непорочных курсисток, что явились в предвкушении забавного зрелища, но влипли в не предвиденный ими страдательный оборот, когда футурист поведения

Гольдшмидт, окрасив свое обнаженное тело чем-то золотым и ренессансно-сверкающим, взбирался на постамент и устанавливал одноименную, живую и дышащую статую Гольдшмидта на московском бульваре, то все эти люди — имейте в виду — не эпатировали невольных свидетелей своих ритуалов, но расширяли пределы артистической выразительности, настежь распахивали восприятие мира и вполне по-толстовски остраняли обыденное, чтобы его можно было узреть новым зрением. С тем же успехом можно назвать эпатажем традиционную дзэн-буддийскую практику разблокировки сознания — допустим, неожиданный выкрик или болезненный телесный толчок, с помощью которых ученика выбивают из привычного ритма и рутинного понимания жизни. Практика дадаистов (их словесные тексты, визуальные композиции и непрерывный перформанс поведения) была аналогичным по своей направленности способом раскрепощения мира, художественного и социального. И более ни слова об эпатаже.

На вопрос о том, какие конкретные новшества внесли дадаисты в искусство и философию XX века, пришлось бы отвечать слишком долго, поневоле заплывая в параллельные воды. Особенно если повествовать не в общем и целом — дескать, осеменили иссыхающий арт-материк, как Зевс лоно Данаи, но по существу и с примерами. Вкратце же, намеренно ограничив сектор обзора, сформулируем так: именно в практике ДАДА, наряду с целым веером других порожденных ими возможностей и перспектив, берет начало феномен, впоследствии достаточно неуклюже названный концептуализмом, концептуальным искусством. Однажды Лев Ландау сказал, держа в тонких пальцах написанную им в соавторстве популярную брошюру о теории относительности, что, мол, два шарлатана решили за гривенник объяснить, с чем едят релятивистскую физику. Пять медяков в базарный день — вот красная цена нижеследующим прогулочным рассуждениям о концепт-арте, но без них не обойтись, если желательно хоть как-то постигнуть первородный вклад дадаизма в это влиятельнейшее направление 1960–80-х годов.

Художник есть тот, кто думает, а не тот, кто рисует. Таков истинный базис концепта. Остальное суть комментарии, скажем в нестрогой, человеколюбивой тональности рабби Гиллеля. Искусство — это интеллектуальная, философская практика, особый метод мышления, но не образами и даже не касательно образов, а по поводу самих оснований художества, его природы, устройства, функции, назначения. Искусство в умопостигаемом идеале должно содержать всю полноту автоописания и самоинтерпретации, оно утопически заключает в себе

собственное тотальное искусствознание, объединяя объект с его истолкованием и непрерывно смотрясь в самостоятельно установленное зеркало критических авторефлексий. Искусству надлежит стремиться к тому, чтобы осознать свою внутреннюю сущность. И концепт-арт пытается выявить необходимый и достаточный набор оснований, благодаря которому определенная практика может быть идентифицирована в качестве художественной деятельности. Подобно тому как Эдмунд Гуссерль, конструируя идеальный акт мысли и восприятия, очищал его от всего лишнего, наносного, отягченного привходящими обстоятельствами, так художник-концептуалист обозначает своей работой тот минимальный и непреложно-необходимый перечень условий, без которых искусство в качестве такового истолковано быть не может.

Эстетическая ценность объекта-произведения в этот список кораблей не попадает. Тут коренное расхождение с обычной, пусть даже авангардной — то есть опять-таки освященной традицией — арт-практикой и системой ее постижения. Как ведет себя зритель, а равно и канонической выпечки критик-профессионал, приходящий в картинную галерею или на выставку «нормальных» предметов искусства? Он смотрит, какие произведения соответствуют его представлениям о прекрасном, оценивает, в какой мере автору удалось разнообразить пространство обобществленного Стиля индивидуальными выходками, на глаз устанавливает уровень выказанной артистом сноровки и сообразно этим критериям выносит свой проницательный уголовный вердикт, благожелательно сверившись с примечаниями к расстрельным статьям. Концептуальная экспозиция не оставляет простора для этой напряженнейшей духоподъемной работы. Произведений, относительно которых зритель мог бы затеять внутренний диалог размышляя, насколько удачно они исполнены, дабы, придя к положительному ответу, получить свою дозу эстетического удовольствия либо, коль скоро ответ окажется негативным, убраться с выставки восвояси, — таких произведений последовательный концептуализм не знает. Собственно эстетическую проблематику произведения (то, с какой мерой совершенства изготовлен художественный объект) радикальные направления концепт-арта вымаривали, как насекомых после нечистоплотных жильцов. Эстетика есть категория формалистического, декоративного творчества, такого, как живопись или скульптура, а их навряд ли уместно назвать полноценным искусством, скорее орнаментальными упражнениями в украшательстве. Настоящее искусство

вырабатывает мысль, а не эстетику. Объект в нем не значит почти ничего. Следовательно, устранен отвлекающий момент наслаждения, любования, гедонизма и тем самым ничто не мешает созерцать чистую, интеллектуальную и мистическую сущность ART'а, ослепительную, как платоновский эйдос.

Концепт-арт не нуждается в осуществлении. Смысл имеет отнюдь не конечный продукт, не то, что выставляется на экспозициях. Мир и так этим хламом завален по горло и, неровен час, задохнется, а потому подлинно сущностны лишь идея, замысел, путь и проект, которые, подобно ленинской материи, «отображаются, копируются, фотографируются» с помощью многочисленных схем, диаграмм, снимков, текстов, документов и чертежей, без коих концептуальные композиции не работают. Смысл имеет размышление на тему объекта — нередко гротескного, странного, дураковатого, вышедшего из употребления, безразлично какого (половая щетка, велосипед, учебник с макулатурной мусорной свалки, жир, войлок и шерсть во всех комбинациях, сотни вбитых в доску гвоздей, сантехника, всевозможная ветошь, какая-то груда специальных уродов неясного происхождения). Смыслом обладает и размышление по поводу объекта несуществующего, но самим фактом отсутствия обнажающего философскую проблематику значимого зияния, которое в любую секунду может быть заполнено актом магического волюнтаризма, повелевающего художественного произвола. Так, Ив Кляйн показал нагое выставочное пространство, и Альбер Камю оценил эту идею, потому что она совпадала не только с его стоическим мировоззрением, но и с фабулой позднего рассказа, названного «Иона, или Художник за работой». Так, когда Айрис Клер, меценат Кляйнова замысла и ряда других эпохальных затей (это в ее галерее впервые устроили оргию саморазрушения умные механические самоубийцы Тенгли), обратилась к поп-артисту Роберту Раушенбергу с просьбой написать ее портрет, он немедленно ей телеграфировал, сообщив, что полученный ею бланк и есть ее женский портрет, коль скоро он, Роберт, так говорит (знаменитое, во все хрестоматии угодившее «if I say so»). И Айрис тоже осталась довольна.

В явном противоречии с названием, предполагающим главенство рассудочного начала, концепт-арт устами одного из своих теоретиков, Сола Левитта, сочинившего в 1968 году 35 тезисов цехового исповедания веры, определяет себя как род мистического подвижничества, вооруженной аскезы, ибо логика не достигает туда, где должно проявлять себя чудо и где даже метафизика беспомощна перед таинством и личным примером.

Здесь действительно угадан исходный нерв направления, корень и завязь послания. Концептуалисты первого призыва, пока это искусство не выродилось в дешевый конвейер объектов, инсталляций и прочей расхожей белиберды, доступной сегодня любому кустарю-одиночке, видели свою цель в том, чтобы, находясь внутри цивилизации развитых технологий, возжечь белое пламя Нового Средневековья — философско-мистических бдений, духовного подвига, алхимического проникновения в природу материи, вплоть до полной ее аннигиляции в круговороте превращений. Такая деятельность едва ли сулит публике гедонистическое наслаждение, которое легко провоцирует в ней традиционное искусство изображений, неважно, фигуративных или абстрактных — все то, что в глазах концепт-арта было декоративным, формальным, бессодержательным производством эстетики. Но ведь и работа святого, подвижника и аскета навряд ли созидает вокруг себя пространство общественного удовольствия. Соотносясь с тем, что он считает высшим началом, подвижник открывает новые измерения опыта, которому, в его экстремизме и глубине, не суждено стать всеобщим и вызывать безотказное удовольствие публики. Этот опыт весьма слабо связан с наслаждением тех, кому доведется быть его зрителями, но это не снижает его ценности и значения, ибо он учит чему-то иному. Допустим, другому, чуть менее бытовому измерению гедонизма, коль скоро мы так привыкли к эстетике и не представляем жизни вне удовольствий.

Кажется, мы далеко отвлеклись от ДАДА, но это не так. Помимо того, что без деревянной лошадки был бы невозможен сюрреализм, куда впоследствии перетекли некоторые участники движения (Тристан Тцара развивал сюрреалистическую программу и с нею же остро конфликтовал, Макс Эрнст невозвратно ушел в сверхреальность, Ман Рэй вращался на близких орбитах), именно дадаисты, и в первую очередь Марсель Дюшан, породили концептуализм и поп-арт, на десятилетия вперед определив художественный облик нашего времени. Основные контуры будущего легко обнаруживаются уже в знаменитой Дюшановой тактике реди-мейдов — готовых, не им сделанных вещей, которыми он принялся ошарашивать публику в конце 1910-х годов. Конечно, сразу же вспоминается выставленный им напоказ писсуар, о котором и говорить неприлично, так он затаскан по монографиям и учебникам. Ходовое объяснение этой акции сводится к тому, что предмет, перенесенный из привычной среды в другой контекст — скажем, из общественной уборной в экспозиционный зал, обретает

неожиданные свойства и может быть воспринят в качестве объекта искусства. Однако это истолкование недостаточно, ибо Дюшан размышлял более содержательно, пытаясь вывести саму формулу ситуации искусства и уяснить, какие минимальные условия потребны для ее конструирования.

Вы утверждаете, обращался Дюшан к гипотетическим зрителям, что необходим сам предмет показа. Пожалуйста — писсуар. Рассуждая формально-логически, а также по существу, вы не сможете доказать, что он хуже картины или скульптуры. К нему предусмотрительно присобачена этикетка с ценой, а значит, он способен функционировать по тем же законам коммерческого рынка искусств, что и прочие художественные изделия. Экспозиционная территория в данном случае также безусловно наличествует. Художник — вот он я, перед вами, готов вступить в диалог, изложить теоретическую позицию. Соблюдены, таким образом, все пункты негласной конвенции. Чего ни хватитесь — все есть. Дюшан, разумеется, не только отвлеченно теоретизировал. Выставляя свои реди-мейды, он высмеивал безнадежные тупики искусствоведческой мысли и глупость дипломированной толпы, которая, соображая, что этот психопат над ней издевается и ее презирает, не могла выдавить из себя ни единого встречного аргумента. Он работал в соответствии с национальной вольтеровской рецептурой, разоблачая при помощи абсурдистских и одновременно по-просветительски рациональных спектаклей претензии ложного разума.

Во-первых, насколько можно судить постфактум, он сатирически потешался над трудовой, если угодно, Марксовой теорией стоимости, выводившей эту последнюю из количества затраченного труда, и, разоблачая облигаторность ручного усилия, отдавал решительное предпочтение глазу, мозгу и наблюдению: точному интеллектуальному жесту и кураторской инициативе, генштабистскому планированию, а не потным мучениям пехоты. Во-вторых, уже стариком, в письме к немецкому дадаисту Хансу Рихтеру он отрицал за собой, каким он был в 1910-е и в начале 1920-х годов, любое намерение к созиданью художественных ценностей, настаивая на том, что думал лишь о деструкции профессиональных и обывательских мифов, клубившихся вокруг искусства. (Это, заметим во избежание кривотолков, опять-таки не эпатаж, но критическая теория и демифологизаторская активность.) Он вплотную придвигал реди-мейды к совокупной физиономии пошляков, не желая иметь ничего общего с эстетической сферой, сообщал он в том же письме. Неодадаизм шестидесятых к этим запоздалым выкрикам не прислушался. Несмотря на клятвы Дюшановым

именем и заветом, в этом течении возобладала ненавистная отцу-основателю тенденция к эстетизации самих реди-мейдов, к тому, чтобы на новом изгибе спирали превратить их в самодостаточные объекты искусства, а не в инструментальное, прикладное оружие критики, — то есть похерить все то, за что боролся старый Марсель, используя весь арсенал отпущенной ему изворотливой хитрости и лукавства. И Дюшан от своих наследников отказался.

Впрочем, он был не только остроумным Вольтером, но и недюжинным эзотериком. Джоконда с пририсованными ей усиками и эспаньолкой выглядит очередным сатирическим выпадом против культовых социальных приличий и музейного обожествления, однако, если расшифровать начертанные внизу загадочные литеры (эта работа уже проделана комментаторами, и уж поверьте им на слово), обнаружится, что художник держал в уме нечто большее, целую цепь символических соответствий. Посредством этой аббревитатуры, соотносящейся с изображением, сексуально-двусмысленная Мона Лиза связывается артистом с египетскими сфинксами, с бородатыми образами царицы Хатшепсут, с гомоэротикой и андрогинизмом, с чем-то еще, ибо культурный сей перечень легко развернуть во все стороны сразу, явив его комедийную нескончаемость…

Став историей, дадаизм каким-то чудом не утратил силы, натиска и безумия. Но если так, значит, историей он, к счастью, не стал. Лошадь по-прежнему бьет копытом и скрывает в своем чреве воинов. Без них по сей день не обходятся ни перформансы (еще одно гениальное дадаистское изобретение, параллельно и независимо запатентованное русским кубофутуризмом, предложившим не менее впечатляющий вариант акционной работы), ни крайние опыты в слове, ни в целом — радикальная современная художественно-философская и жизнестроительная стратегия. Элементы ДАДА растворились в крови искусства и жизни. ДАДА — это живой эликсир, вечная молодость и напоминание о возможности счастья.

13. 02. 97

ВЕЛИКИЙ АНИМАТОР

Один сделал себе голову-дыню и побрызгал ее средством от насекомых. У дружочка же кумпол скошен и слегка закруглен, но глаза светятся так, будто он углядел с расстояния дрянь и пока не решил, стоит ли ради нее трепыхаться. Этот имеет лишние зубы наружу и отсутствие нижней губы, а у приятеля челюсть — орехи колоть и потом выгребать скорлупу из всех углов удовольствия. Первый любит западать в несознанку с «Металликой», у второго всегда наготове железоподъемное уханье и забойный трясучий ухват сборной команды постоянного-переменного тока — AC/DC. Который из них покрасивее, в душе пироман и обожает смотреть на пожарных, пляшущих средь огней со своими брандспойтами. Он и сам что ни попадя жжет-поджигает, приглашая товарища оценить. Подельник, миловидный донельзя и даже еще симпатичней, к поисковым горениям друга, понятно, неравнодушен и дополняет их собственным деструктивным инстинктом. В том смысле, что из бескорыстного интереса всегда готов дать молотком по балде и залезть чужим пальцем в розетку. Своего, правда, тоже не пожалеет, коль скоро случится бензопила или иная веселая надобность. Короче, один такой, другой — другой, по вещему слову последнего декадента Евг. Харитонова. Но с мозгами, если иметь в виду мощную деятельность интеллекта, симметрия абсолютная: никакой педант и придира, задавшись намерением выискать на картинке семь с половиной отличий, этих последних не обнаружит. И кашляющий смешок, бессомненно. Это их общее фирменное клеймо. Их акустическое (unplugged, как глаголят на MTV) сопровождение и звуковая дорожка к неудержимому извержению tabula rasa. Сбрендивший старикан, у которого в глотке играют органчиком позывные Великой депрессии, мог бы так поутру кхекать, усмехаться и клекотать. И еще разве — исполнитель тирольских напевов с горлом, навеки застуженным в Ганнибаловых Альпах. Чревовещатель с язвой двенадцатиперстной кишки. Птеродактиль с застрявшею в пасти лягушкой.

Но эти веселы и здоровы: Бивис и Батхед, два чудных мультипликационных кретина. Жизнерадостные потрошители-малолетки. Культовая пара внешне несходных, но сущностно идентичных и порознь невозможных шизофренических близнецов, Кастор и Поллукс американских телеканалов. Порою, когда вечерняя неспособность заняться чем-либо полезным располагает к созерцанию их развлечений, возникает желание докопаться до идеологии сериала. Прояснить для себя основанья успеха,

обозначить концептуальные контуры зрелища. Дабы избегнуть упреков в однолинейном, предлагаем вниманию фанов четыре трактовки, образующих равностороннюю фигу(ру) интерпретации. Разумеется, милые детки легко выползут из квадрата и на скаку завернут любую квадригу, но это уж не наша забота. Итак, версия первая. «Бивис и Батхед» — осмеяние мира американских тинейджеров, их тупости, лени, отприродного и благоприобретенного дебилизма, нежелания вызубрить элементарные прописи национальной цивилизации. Америка в ужасе опознает в них свое близкое будущее и смутную историческую судьбу, выжженную землю беспросветно счастливого детства. Они вырастут, станут половозрелыми, совокупно овладеют страной, как империей орды кочевников, и разрушат все, что замыслили в капитолийской тиши отцы-основатели и построили на фронтире генерации пионеров. Но пусть даже страхи преувеличены и потерянное поколение, отмычав и прокашлявшись под тяжелый металл, с грехом пополам впишется в конвенциальные рамки — ведь ему больше некуда деться. Это ничего не меняет, ибо оно непригодно для созидательной, культурной, творчески-конкуретной работы и оттого проиграет решающую битву японцам. «Бивис и Батхед» можно истолковать как ерническое отпевание «зеленеющей Америки» (такие вот грейпфруты извлекла из себя молодежная шаманская психоделика 1960–80-х годов, это ее поздние дети) и глубоко пессимистический, в сниженной до комикса пародийно-зловещей стилистике «Заводного апельсина», прогноз общественного развития.

Из версии первой хлещет вторая. «Бивис и Батхед» — злая критика общества, родившего легионы гротескных придурков. Во всем виноваты учителя и наставники. Образованный бред воспитателей парализует в малолетках ощущение цели и волю к благодетельным компромиссам, о которых они не догадываются. Социальная среда — это свалка бессмысленных мифов, ее институты суть миазмы больного сознания, измышляющего все новые фантомы и предрассудки. Тинейджеры вынуждены гулять на разоре, с недоуменьем отшатываясь от вбиваемой в уши нравоучительной педагогики старших, пытаясь от нее защититься с помощью простейших рефлекторных реакций. Вот почему их страсть к разрушению должна быть оправдана с точки зрения отторгнутого от гармонии и жадно стремящегося к ней естества, этого высшего и последнего разума угнетенных: в мире вздорных фикций, разорвавших все связи с натурой, нет ведь иного, помимо нерассуждающих нигилистических выходок, способа уберечь свою инстинктивную свободолюбивую самость.

Версия третья отменяет первые две, и вспоминается миф об Эдипе. Интересная Сфинга (это подлинное титулование чудища, Сфинкс-то был женского рода) у фиванца спросила, кто утром ходит на четырех, днем на двух, вечером же на трех и, услышав, что се человек, с горя от правильной разгадки той каверзы сиганула в ущелье. Так утверждает миф, по обыкновению скрыв от потомков главную правду, а верней, в зашифрованном виде предоставив ее их пытливому разумению. Эдип сказал Сфинге еще кое-что, и лишь эти речения, открывшие гибриду ужасную правду и потрясшие человекозверя от девичьих глаз до львиных когтей, подвигли ее к самоубийству, коего не случилось бы, ограничься ответчик банальной и однословной антропологической версией: биг дил, а то она ее не знала. Во-первых, молвил Эдип, ты сама — вечный ребенок, потому что всю жизнь покоишься на четырех и вдобавок обожаешь задавать незнакомым людям вопросы. Одного этого обнажения природы чудовища, о которой Сфинга, заблудившаяся в трех соснах самоидентификации, не имела понятия, было бы достаточно для прыжка в пропасть, но Эдип рванул дальше, отметив и несовершенство загадки, неучтенность в ней очень важной возрастной категории. А именно, стадии подростковости, когда человек встал с четверенек, но еще не дорос до двоих; вырвался из окружающего детство темного, смертного облака, но покамест не добился той насыщенной жизни, которая может быть дарована только зрелостью и которая всегдашней девочке Сфинге, конечно, неведома.

Согласно третьему толкованию, опирающемуся на вкратце расшифрованную нами истину Эдипова мифа, «Бивис и Батхед» — не насмешка над пустоголовьем тинейджеров и не социальная критика, но притча об автономной и болезненной фазе возраста, каковая обычно именуется подростковой или, что правильней, переходной. В эти годы человеку с собой очень трудно, он не знает, куда себя приложить, и часто склонен к дурацким шалостям, опасным неистовствам. Но лишь потому, что об эту пору он действительно находится в стадии перехода, волшебного превращения, гормонального и душевного путешествия с неясным исходом. Иными словами, «Бивис и Батхед» — притча не только о возрасте, но также о намеренно затянутой незримыми испытателями инициации, о жестоком пространстве и времени перехода, когда человеку кажется, будто это он дурачится и проказничает, а меж тем его мнимые садистские выверты суть сновидческие и зеркально-наоборотные проекции объективно претерпеваемых им мучений. В тот момент, когда подопытный догадается, что это не он пластает летучую мышь и лягушку, но

над ним совершает свой эксперимент невидимая и беспощадная сила, инфантильный ужас окончится, а с тем вместе уйдет время игр и забав, сменившись какими-то новыми, впрочем, не менее тяжкими, уже взрослыми сновидениями. Однако прозрение заповедано вовсе не каждому, и многим, если не большинству, до скончанья всех сроков суждено оставаться в темной лесной избе подростковых мучений, ибо эта стадия возраста обладает собственной вечностью, фаталистически проявляющейся в незрелых поступках и мнениях якобы ее переросших людей. «Бивис и Батхед» в таком случае — аллегория подростковости, рис(к)ованное воплощенье синдрома со всеми коварствами, которые он сулит своим агентам и испытуемым, почти любому из нас, взрослых и старых, навсегда, т. е. до мгновенья исхода, застрявших в этом коллективном безвременье.

Но если это рассказ о Подростке, значит, повесть о двух остолопах есть притча о Человеке: так гласит четвертая, подарочно экзистенциальная версия. Человек блуждает в потемках и отчаялся разгадать горний замысел, его разум окутан когнитивным туманом, а речь стала бессвязной, покашливающей скороговоркой. Подкрепив надлежащими средствами несбыточность цели, он все вокруг уничтожает и валит, не понимая, зачем ему эти руины, забывая, что было на месте пожарищ. Он страдает от одиночества и обзаводится парой, которая лишь подчеркивает прогорклую безвыходность жребия и дублирует почти беккетовский комизм ситуации. Отовсюду доносятся непристойные звуки и запахи, штабелями складируется калорийная пакость и падаль, ее невыносимо много, ее очень впрок, словно космос обложен, как турками Константинополь, и предстоит осада с блокадой, он и сам себе в тягость, но принужден влачить бесконечно уставшее тело, покашливая в адрес партнера, такого же идиота, который, падая с ног, лепечет ответную белиберду, что, мол, все замечательно, я вам передать не могу, до чего все шикарно и хорошо: «Cool, cool, cool».

Предложенный четвероякий объяснительный корень близнечного культа, совмещаясь и контрастируя с неучтенными версиями, означает лишь то, что перед нами искусство: незаурядный социальный феномен и миф, выросший из коллективного бессознательного. Однако у него есть и автор, 34-летний аниматор Майк Джадж, по всей вероятности, гений — другому оказалось бы не под силу. Сын профессора археологии и библиотекарши, родом из Альбукерка, он с детства ненавидел эту дыру и мечтал вырваться из нее, не вполне представляя, что потом делать со своими желаниями. Анимации выучился по книгам, сам все придумал, нарисовал и даже озвучил, со

знаменитыми кхеканьями и тавтологическим дебилизмом. Пробил детище на MTV, а уж после мальчуганов разорвали на части остальные каналы. Живет в Остине (штат Техас) с женой и двумя малыми дочерьми, ненавидит светские рауты и запрещает дочкам смотреть телепрограммы с переизбытком рекламы. Придумал идею нового мультсериала из жизни американской провинции: по слухам, тонкое, ироничное обозрение нравов с изрядной подковыркой сатиры. О себе распространяться не любит и в том не нуждается. Майк Джадж — за кадром и на экране. Он аниматор, создатель рисованных сверхмарионеток. Поэт-драматург Генрих фон Клейст (1777–1811) и режиссер Гордон Крэг (1872–1966) побеседовали бы с ним не без интереса. Их тоже весьма занимали отношения Автора с тотально послушными ему персонажами, в которых внезапно, в разгар представления, вспыхивает и с трудом гаснет душа — ведь мы не ошиблись, и это не рамповый свет, не юпитеры, правда же?

20. 02. 97

ПОПРАВКА К ТЕЛУ

Прекрасным писателем был Фридрих Энгельс. Когда в ярости брался за оппонента, то умерщвлял жертву не с прилежанием немца, но скорее с восточным замедленным изощрением. Оставлял нож в ране, для верности лезвие слегка повернув, и оно, уходя вглубь, свободно гуляло в артериях, разрезало сосуды и капилляры, не суля ни шанса на земное спасение. Что и выказал случай Евгения Дюринга, которому уже не избавиться от префикса к имени. («Не забыть полемическое сочинение против Дюринга», — записал, поспешая на родину из эмиграции, Владимир Ильич и тут же пополнил перечень необходимых вещей помазком для бритья.)

Помимо того, весьма удавались Энгельсу культурно-исторические определения. «Кальвинистский пейзаж», — насмешливо бросил он в сторону одного из малых голландцев, живописавшего чахлое деревце, тропку, женственный ручеек в оправе хмурой любви человека к природе, чуть поодаль пару непышных, но ухоженных домиков и поверх всего изобилия — тусклое оловянное солнышко, будто подслеповатый глаз менялы, озирающего валютные курсы. Все в этой дефиниции намертво схвачено: буржуазное накопительное усердие (протестантская этика и воля к капитализму), честное трудовое угрюмство, фатум предопределения и рассудочная пропасть души. Или такой перл, выдающий немалый жизненный опыт: «Кто, кроме жуликов, способен так долго рассуждать о морали?»

Развеянный над морскими просторами прах вдохновителя Второго Интернационала потревожен исключительно в целях поверхностных композиционных сцеплений, в дальнейших событиях, послуживших основанием для заметки, эта пригоршня пепла участия не принимает. Но отдельные тертые граждане по-прежнему изъясняются на моральные темы. Мы далеки от намерения припечатать Энгельсовым непочтительным словом Глорию Штейнем и Боба Гуччионе, заслуженных ветеранов порноиндустрии и основателей — соответственно — международных журналов «Ms» и «Penthouse». Однако факт налицо: настал черед этих несентиментальных людей озадачить общественность затяжной нравственной проповедью.

Недовольство их вызвал фильм Милоша Формана (в роли продюсера выступил Оливер Стоун) «Народ против Ларри Флинта», в котором рассказана история порнографа и фундатора журнала «Hustler», а заодно исполнен гимн во славу американской конституционной поправки, обеспечивающей

беспрепятственную свободу слова. «Семен, ты обласкан партией и народом», — говорил о себе в третьем и во втором лице классик советской словесности Бабаевский. Фильм Формана оперативно обласкан американской ассоциацией кинокритиков, а внимание к нему опоры государства, многомиллионного мелкого вкладчика, усилено гулко срезонировавшими нападками Штейнем и Гуччионе. По мнению Глории, всамделишный Флинт был сукиным сыном, пробы негде поставить, меж тем в картине его не то чтоб оправдывают, но делают из растленного махинатора демонического Каина с Манфредом. Боб, в свою очередь, грозится опубликовать в ближайшем «Пентхаусе» ужасную повесть о Флинтовых злодеяниях, в числе которых — неоднократные секс-домогательства в отношении собственных дочерей (у грязного Ларри было пять отпрысков от четырех браков) и, как венец всех непотребств, попытка ударить кованой бараньей башкой в дверь персонального порнобизнеса Гуччионе. Фильм выше этих низменных пустяков, он их обходит, но вранья в нем не больше, чем в любом другом биоэпосе Голливуда, не желающего расставаться с минимумом исторического правдоподобия: скажем, реальная Ева Перон действительно произнесла большую часть душещипательных благоглупостей, о которых недавно напомнила публике Мадонна с младенцем. Что же до самого Флинта, то он обычно не утруждал себя поисками достоверных свидетельств и, легко обвиняя своих конкурентов в инцестуозных контактах с детьми и родителями, столь же непринужденно выходил сухим из воды, в которой его надеялись утопить завистники, наивно полагавшие, что правосудие оберегает их интересы. Темпераментные выпады Гуччионе, впрочем, отражают не только внутрисемейную свару порнографов, но и разительное несходство концептуальных подходов. «Пентхаус» отличается от «Хастлера», как галантная аллегория, поведанная напомаженными устами фрейлины Марии-Антуанетты, от солдатского анекдота на марше. Как прециозный роман с пейзанами и пасторальными пастушками от срамных да скоромных, в капельках пота и спермы, скоморошьих кощунств, не говоря уж о циклопических блудословиях Боккаччо, Рабле, Гриммельсхаузена. Как официальное афанасьевское трехтомие от его же коллекции «заветных» сказок, где едва ль сыщется место для чувствительных гривуазностей, но развеселый фаллос мимо цели не выстрелит. В «Пентхаусе» тело находится в сфере красивого и буржуазного. Ему заповедано ласково услаждать, обольщать и эдак зазывно, томительно, лепечуще пришепетывать всеми разверстыми зонами и половыми цветами, дабы привлечь к ним любовь трудовых пчел. Это тело никогда не уронит себя в

грязь, ни лицом, ни другим полезным в общении органом. Чуток сбился контур, малость подпортились щиколотка, локоток и плечо — подретушируют; разгладят массажем, подвяжут на сгибе все, что начало не вовремя гнуться, умастят благовониями и вазелином, проведут пуховкой по филейным частям, уволят без выходного пособия объектив и фотографа-объективиста, дабы клейкая бездна, куда разрешили взглянуть обывателю, не испугала его при дневном свете, отбив настроение покупать этот щадящий, щекочущий глянец. «С ума ты сошел, воровать же мальчонку отучишь!» — в ужасе закричал Молла Насреддин, когда базарный торговец больно хлестнул хворостиною огольца, что хотел было стибрить у него горсточку фиников. Тот самый случай.

Ларри Флинта можно упрекнуть в чем угодно, но только не в потакании тайным мастурбическим радостям в уборной и ванной при настежь открытом кране. «Хастлер» — это смачный плевок на сексуальную политкорректность и совершенно другая программа порнотелесности. Без лицемерия, показушных красот и стыдливых заговорщицких подмигиваний онанистам. Хочешь смотреть неприличные карточки — изволь ничего не стесняться и давать волю рукам. А мы, со своей стороны, обеспечим сугубую натуральность разгляда. Тело как оно есть. Возврат к природе. С дикими воплями и аналогичной жестикуляцией. Без пудры и пуританского (белый, англосакс, протестант) камуфляжа. Долой сантименты и мещанских фарфоровых слоников Эроса. Основной упрек критиков «Хастлера» сводится к тому, что секс в этом журнале предстает гадким, гогочущим скотством, на манер лесной оргии гамадрилов. Что женщина в нем показана отвратительной самкой, одержимой мечтами о хоровом изнасиловании, и тело вместо того, чтобы сверкать чистотой в рамповом освещенье софитов, измазано грязью похотливых фантазий. Кусок мяса для мужских поеданий, разве в червях покамест еще недостаток, а то был бы полный «Потемкин».

В ответ на эти обвинения кинематографический Флинт отвечает с лаконизмом спартанца. Не стройте из себя недотрог: в этой стране, сиречь в штатах Америки, секс всегда считался мерзким, непристойным занятием, сколько бы вам ни твердили обратное. Коль скоро же вас не устраивает внешний облик влагалища, извольте обратиться с претензиями к Производителю. В этом пункте дискуссии рядовой оппонент, как правило, замолкал, а самым настырным и образованным большой босс мог бы по секрету нашептать еще пару слов. Запечатленная в «Хастлере» плоть ничуть не более «естественна», нежели в ненавистном Флинту «Пентхаусе». Да и нет нигде в мире

девственного, отприродного естества, свободного от трансформирующей оптики культуры, от вторжения ее символических механизмов. Но если в милом детище Гуччионе обнаженная плоть преподносится все больше с точки зрения леденцовой, благоуханной и шелковистой, как шерстка откормленной кошки, то Флинтов рабочий орган смело вторгается в область мизантропической сатиры, гротеска, нарочито ублюдочного веселья, телесного сдвига и разухабистых опытов с взмокшей от напряжения сомой. Брутальность, помимо того что Флинту она много желанней сиропного Эроса, тут дана как прием остраненного зрения и фабульная мотивировка, дабы смонтировать фотоаттракционы, подметили б критики-формалисты. Еще один синтаксический параллелизм, на сей раз, надеюсь, последний: «Пентхаус» так же относится к «Хастлеру», как сладкая семейная живопись Грёза к шаржам и карикатурам Домье.

Сложней обстоит дело, когда развратный журнальчик обращает свой интеллект к расовой теме. Спору нет, скользкий вопросец: что ни сделай, впросак попадешь, ни одно лыко в строку не влезает. Хочешь сказать позабавней про хохлов, москалей, жидов, чушек, чукчей, чучмеков и чурок, оптом и в розницу взвесив их с ниггерами, латинос и другими ребятами из Третьего мира, ан сразу поднимается вой о поруганном национальном достоинстве — можно подумать, весь этот сброд вырос у себя на помойке в окружении адвокатов. Флинта эти крючкотворные пустяки не смущали, и «Хастлер» долгие годы, с непостижимой легкостью ускользая от судебных процессов и побеждая, когда они подворачивались, в присущей ему хамовато-гротескной манере обшучивал расовые материи. Ну вроде того, мужики, — ой, не могу, они уже умирают от колик, — что вот она села на свою большую черную жопу и давай искать вэлферные чеки под фонарем: то есть ты понимаешь, пацан, она там ищет потому, что под фонарем ей светлее, а они, эти чеки гребаные, может, совсем в другом месте лежат, спокуха, сейчас я тебе еще раз объясню, сейчас тебе будет ясно, — что, снова не въехал, ты чего, козел, мне все нервы мотаешь, опять, падла, не врубаешься?!

К сожалению, на этот счет в фильме ни звука, ни вздоха, хотя было где разгуляться и тема для ленты первостепенная. Картина же не о Флинте, но на его похабном примере — о сущности и величии Первой поправки, о свободе, стало быть, слова. Которой свободы незыблемость надлежит уберечь, несмотря на всю необузданность отдельных, из ряда вон выходящих речей. И далее в тех же чудных традициях гражданского равноправия и юридического абсолютизма, и в некоторых даже местах зрелище

было бы сносным, не преврати Милош Форман, классный все-таки режиссер и умница-человек, последнюю треть своего Голливуда в унылую радиопьесу во славу матери-демократии, основательно этим испортив картину. Мастерства у Формана полный карман, билет профпригодности наглядно торчит из его смокинга синеаста, опыт жизни в Праге и штатах напитал его кровь разным, но одинаково веским понятием ценности словесных свобод, а фильм всего лишь порадовал локальную мафию кинокритиков, которой и нравиться-то зазорно. Грустный удел.

А все оттого, что малость сдрейфил прогрессивный мастер. Доходчивой ограничился агитацией, убоявшись высокохудожественно выразить и отобразить те эксцессы, что доподлинно соприродны нестесненному слову. На экране вживую их показать, без трескучей адвокатской риторики. Чтоб настоящая объявилась брутальность, которой старый хам Ларри Флинт всю душу с потрохами наизнанку отдал. И Стэнли Кубрик еще четверть века назад этих крайностей тем более не опасался. Рассуждая в «Заводном апельсине» о пределах свободы, насилия и возмездия, он в цветах и красках все как есть преподнес, без умолчаний и конформистской самоцензуры, с героем-садистом и тотальным боекомплектом зримых чудовищных парадоксов. Но Форман давно уже стиснут другим коленкором и, похоже, ни о чем не жалеет — будто кукушка, не помнящая ни родства, ни птенцов.

Желающие развлечься на ниве Первой поправки могут, однако, не унывать, ибо есть и другие, помимо Флинта, персоны — обнаружится и на них свой с резьбой режиссер. Чем не киногерой Эл Гольдштейн, издатель журнала «Screw»? По слухам (сам, увы, не видал), картинки отменно веселые, почище «Хастлера» будут, да и владелец на диво хорош. Женщин ненавидит глубоко лично, выстраданно и органически, не для рекламы в рассуждении отрицательного обаяния, собственную мать именует непечатным словом, каким — к сожаленью, неведомо, ибо в респектабельных американских изданиях это место означено пропуском, графической черточкой. Но Голливуду, сдается, с этим дядей не справиться, грязноват он для выскобленной мещанской конторы.

06. 03. 97

ЭНДИ

Есть фотография Уорхола на фоне квадратно расчерченных кафельных плит, уплывающих по диагонали в тупик. Левое бедро художника прижато к мраморному столу, узкому и длинному, как гробовая крышка без стенок. На которой, контрастируя с непроницаемо черным свитером поп-артиста, но не менее тонко совпадая с его льняным париком и подсвеченными крупными кистями рук, покоится бюст императорских либо патрицианских кровей и кондиций, чей римский благожелательный взгляд из скульптурных зрачков устремлен в ту же точку за кадром (гипотетически в ней находится наблюдатель или одинокое око объектива-циклопа), что и взгляд самого Энди и нежно сжимаемого Уорхолом карликового бульдога, застывшего все на том же, удобном для нездешнего морга или античной операционной, столе. Основной принцип снимка, насыщенного какой-то вибрацией, может быть, волей к знанию, заключается в том, что лица Уорхола, римлянина и собаки — абсолютно одинаковые. Они организованы с помощью идентичного выражения, в котором сквозит как бы фаюмская фронтальная завершенность, и сделаны из тождественного материала не вполне очевидной природы, свободно ассоциирующей камень с белком. Эквивалентность фигур и ликов сначала представляется остроумным приемом, призванным в целях некой игры уравнять одушевленное с неодушевленным, но более пристальное всматривание открывает в композиции резкий полемический выпад против древней идеологии Великой цепи бытия, отзвуками коей полнятся и современные представления.

Согласно этой концепции, все сущее подчинено незыблемой иерархии, где на четырех последовательных уровнях (минерал, растение, животное, человек) в порядке возрастания сложности проявляют себя соответственно материя, жизнь, сознание, самосознание, причем каждый из ярусов наделен не только собственной характеристикой, но интегрирует элементы младших модусов бытия, которые, напротив того, лишены духовных контактов с верхами. Камню не дано ощутить в себе зарожденье растения. Растению не суждено вздохнуть, как животному. Животное, силясь что-то сказать, с мольбой и упреком смотрит в лицо человека. Человек свысока взирает на всех, щелкая ружейным затвором на вышке. Это безжалостный деспотизм, лестница неравенства и утеснения, когда низшие из страдальческого своего доразумного мрака не могут сподобиться и слабого отблеска сиянья верхов, каковые отделены от тех, кто

навеки остался в грязи и внизу, неодолимой границей, фундаментальным провалом.

На фотографии с подобным неравенством покончено навсегда. Художник неотличим от собаки. Пес искренне солидарен с каменным императором и патрицием. Последний, сохраняя преемство с кафелем, мрамором и столом, улыбчиво перетекает в артиста, затеявшего этот безостановочный круговорот. Каждый из них уберег свою самость и отдал ее в безраздельное общее пользование, дабы она растворилась в эгалитарной цепи превращений. Недостает лишь растения, о нем как будто запамятовали или его намеренно изъяли из оборота, точно мелкую купюру в эпоху инфляции. Но это не так — лавром славы осенена вся диспозиция. Не забыт, таким образом, ни один из агентов квадриги, и каждый из них причастен венку популярности как лекарству от смерти. Иными словами, снимок надежней любого пособия осмысляет и комментирует центральные компоненты эстетики Уорхола, в целом — поп-арта, и прежде всего глубочайшее взаимопроникновение славы и эквивалентности, сообща коренящихся в Мифологии, в сказках постиндустриального Нью-Вавилона.

С какой славой и эквивалентностью работал поп-арт, в частности Энди Уорхол, соединивший личный аристократический вектор с большими числами демократии? Облюбованная ими тождественность (а следственно, и популярность) проявлялась двояко. Во-первых, все в этом мире равно всему, ибо любой объект, представление, ситуация могут быть признаны фактом искусства, т. е. способны обжиться в среде, означенной художником в качестве эстетической, и снискать свою толику краткосрочной известности — хлебнуть второпях миниатюрную порцию славки. Любой механической твари и фабричной массовой ерунде Провидение милостиво дарует от своих экспозиционных щедрот, позволяя им хоть на мгновение высветиться напоказ в спецпространстве искусства и причаститься неутилитарных общественных взоров и вздохов. Автомобиль и электрический стул, тостер и телефон, консервная банка и бейсбольная бита равны перед странноприимным инстинктом искусства и всем скопом избегают забвения, обретая свою идентичность в галереях поп-арта, вослед дадаизму наделяющего эти предметы подлинностью репрезентации. Сходная участь уготована человеку. Всем людям без исключения, вот что необходимо отметить. По крайней мере, такова была золотая мечта Энди, говорившего о пятнадцати минутах славы для каждого. В этой фразе, которую затем толковали превратно, не больше утопии и парадокса, чем в остальной поп-артной

стратегии. Если все может быть выставлено на обозрение и стать объектом искусства, значит, ничто не должно помешать любому из безымянных насельников бесчисленных толп хоть на четверть часа уподобиться тостеру или банке томатного супа, отлично сгодившимся для инсталляции. Так сам фотографический Энди уподобился собаке и камню. Гарантированность этой чересчур человеческой славы достойна только ее мимолетности. Ведь стоит хронометру оттикать уорхоловские девять сотен секунд, как тот, на кого упало внимание, опять и уже навсегда задвигается в скорбный ящик своей анонимности, чтоб уступить место очередной легковерно двуногой эфемериде. Тут расстилается самая страшная эгалитарность, и Энди, конечно, предчувствовал ее результаты, опасаясь, впрочем, о них рассуждать.

Во-вторых, поп-арт и в первую голову Уорхол осознали странную связь, что пролегает меж сферою, где эквивалентность, неразличимость и заменяемость суть главный мотор бытия и его первопричинный закон (это сфера массового производства, обыденных вещей и человека толпы), и той областью жизни, в которой, по идее, верховодит лишь меднотрубая исключительность, а именно необъятной резервацией знаменитостей, территорией личной славы, отнюдь не на жалкие четверть часа. Меж тем после опыта popular art эта связь несомненна. Ни банка кока-колы, ни человек толпы, покуда в них не уставилось жадным глазом искусство, интересом не обладают. Первую, опорожнив, выбрасывают, второго, употребив, зарывают. Все жестянки с напитком вишневого цвета и все люди толпы стоят друг друга, у них нет личной психеи, они легко заменимы и продаются на каждом углу. Но Кока-Кола, символ всемирного потребления и сверхпищевой консюмеристский кошмар, — грандиозна, незабываема и глубоко персональна, как Дракула и Полифем, как чудовище с именем из младенческих сновидений, как самое яростное вожделение, которое ты знаешь в лицо и на вкус. К тем же непоправимым высотам восходит и эмблематический Массовый Человек, угрюмо предстательствующий за всю обезличенность всемирной орды. Тотальное всеприсутствие этих монстров, руководящих мириадами своих несимволических, телесных и жестяных воплощений, породнено с вездесущием Элвиса Пресли и Мэрилин, с их бесконечно размноженным эросом на каждой стене и заборе, с их растворенье в общественных порах. И становится видно, как то, что никогда не имело индивидуальной души, ее неожиданно залучило, возвысившись до ужасных, заглавных литер судьбы (Кока-Кола, Массовый Человек), а то, что и было душою, и сверхличным, поющим и напевающим телом,

баритональной мужскою любовью и женской всемирно-отзывчивой храмовой щедростью на пересеченье всех римских дорог, репродуцировалось почти до потери лица, до малых, нарицательных букв (мэрилин, элвис) и безвременного самоуничтожения в славе.

Энди Уорхол питал одинаково острое любопытство к неразличимой эквивалентности и к знаменитостям. Последние не надоели ему даже после того, как он сам стал первым средь равных. Он понимал, что миры эти сходствуют, переливаясь друг в друга, что они зиждутся на некоем общем фундаменте смесительного уравнения, как сказал бы русский парадоксалист. Это знал весь поп-арт. Вот старая идея миров, большого и ничтожного: в одном Днепрогэс, беспосадочные перелеты, мощное творчество брезгливо бежит денежной моды и выгоды, наблюдаются другие нетленные вещи; во втором — низкие жанры, дребезжащий поездной анекдот, вареная курица, носки с дыркой, все сомнительной свежести, с душком, запашком. А поп-арт отрицал двоемирие, ярусное, иерархическое строение бытия. Потом эту практику, которая кристаллизовалась в ожесточенном противодействии мистическим экзальтациям абстрактного экспрессионизма (Раушенберг даже уничтожил картину де Кунинга, правда, по слухам, испросив у старика разрешения), принялись именовать рефлексией над основаниями масс-культуры и базовыми структурами общественного сознания, главным образом потребительского, а была она новым, однородным видением социальной реальности, новой, намеренно плоскостной метафизикой, где кожа, поверхность впервые не обещали ни внутренностей, ни «глубины». Единственное исключение из этой всепроникающей демократии делалось для художника. Ведь это он ее создал аристократическим жестом артиста, как ренессансный князь-демиург — свой город с армией, зоопарком и библиотекой, и все, к чему ни прикасался художник, будь то суп Кэмпбелл или Джекки Кеннеди, превращалось в искусство. Сегодня, спустя несколько десятилетий, подножным мифологическим кормом искусства служит в том числе и поп-арт, с которым работают в той же технике утилизации сырья, в какой он обходился с материалом национальной культуры.

Люди поп-арта сотворили современную американскую нацию. Дали ей изображение, зримое слово. Повелели ей говорить на языке предложенных ими визуальных эмблем, позаимствовав их из недр самой этой нации, из ее политики, супермаркетов, навыков общественной солидарности, домашних культов и транспортных происшествий. Такое, уверяют, случалось в новейшей истории. Либеральный философ Георгий Федотов

(русская философия занимательней в исполнении изуверов, но и либералы подчас умели любить свою мысль) писал, что Михаил Грушевский в одиночку, взяв пример с Прометея и Вяйнемейнена, породил украинскую нацию, даровал ей самосознание и литературный язык. Но масштабы разнятся фантастически: что там нация, даже американская, если поп-арт в какой-то момент разрешился всем западным человечеством, одарив его визуальным мифологическим космосом, универсальной речью, могуществом коммуникативных путей, целым выводком общезначимых культурных героев — настолько, что Хрущев с башмаком и Гагарин с улыбкой кажутся их внебрачными, но законными отпрысками.

Что именно уцелело б от этой цивилизации, когда бы им захотелось ею слегка пренебречь и, малость порушив, отряхнуть с себя прах? Разумеется, мусор. После смерти Уорхола было найдено около шестисот «капсул времени»: ящиков и коробок, куда он с эстетическим умыслом, вот этими дорогими руками, складывал любезную ему бумажную дрянь (письма, билеты, расписки, счета, ненужные книги) — свидетельства невосполнимой и милой никчемности жизни. Работа с отходами досталась ему от ДАДА и Дюшана, по праву прямого наследия, как меч погибшего покровителя или шинель отца, а нынче, вот уже пару десятилетий, в мусоре увлеченно копается Илья Кабаков. Мусор для Кабакова, о чем сам автор поведал в диалогах с оруженосцем своим Б. Гройсом, во-первых, образ смерти, тщеты и забвения, во-вторых, знак тягомотной одури жизни, которая представляет собой череду ничего не значащих прикосновений, в-третьих, разговоры о жизни и смерти тут лицемерны, ибо стадия Мусора — всего лишь очередной эпизод арт-истории, после того как закрыли на ремонт станцию Сокровище: «Мусор не свалился с неба, а просто является нормальным этапом эволюции искусства. Поэтому все эти мои крики и моя работа с мусором — это лицемерно… <это> связано с пониманием ценности того, что я делаю, и надеждой на то, что это будет помещено в место, где это будет сокровищем».

Не лишено резона подключить кабаковские игры с отходами и к более давней русской литературной традиции, скажем, платоновской, в которой мусор, с одной стороны, был жалобной ветошью, больными останками вещества существования, умолявшего о собирании и защите, а с другой, падшей материей был заполнен ветер насилия («Мусорный ветер»), но я об этом упомянул для того, чтобы сказать, что к Уорхолу оно ни малейшего отношения не имеет. Его «капсулы времени» не захватаны назойливой концептуализацией, их, пожалуй, оценил

бы Кузмин: тихие мелочи прожитой жизни, ее ласковый след, ее невозвратность, но и экзистенциальные скрепы, реликвии, и лапидарно-подробный Дневник — они оба, Кузмин и Уорхол, составляли подневную летопись.

Энди не был талантливей тех, кто вместе с ним разработал поп-арт: Роберта Раушенберга, Клаеса Ольденбурга, Роя Лихтенштейна, Джаспера Джонса. Он был гениальней. Он заручился неповторимым улыбчиво-охлажденным страданием, уникальным, болезненным сиянием льда и порока — ведь ангел возвысил голос против тепла, а холод и жар его крыльям были равно любезны. Молва приписала Уорхолу много счастливых грехов. Его Фабрика, гигантская студия-мастерская, именовалась пристанью запретных неистовств и круглосуточным карнавалом городских извращений. Сам же Энди, особенно после того, как его чуть не убила сумасшедшая феминистка и он долго не мог осознать, есть ли в нем жизнь или он уже отпустил свою душу католика на покаяние, любил созерцать сатурналии, телесно в них не участвуя, как всегда подчинив сексуальность воображению, своей истинной страсти. Текст гниет от цитаты, но вот еще одна выписка, из Уайльда, сочиненного нынешним романистом: «В телесной близости, говоря по правде, я тешил вовсе не плоть, а душу. Подобно изображениям богини Лаверны, я был головой без тела: воспоминание о грехе приносило мне больше наслаждения, чем сам грех. Острое ощущение радости проистекало не из чувств моих, а из рассудка. Я познал все удовольствия, не отдаваясь ни одному из них, стоя в стороне, пребывая в своей нерушимой целостности. Склоняясь над этими юношами, я мог видеть свой образ, отраженный в их глазах: два человека в одном, и первый глядит из-под набрякших век на наслаждение второго».

Эти слова — об Уорхоле. Сейчас-то уж ясно, что в нем не было тела или оно постоянно выскальзывало, как ускользала, демонстрируя свою чисто духовную сущность, плоть Распятого в одной древней христологической ереси. Телесность Энди заменил наблюдающим зрением, своим самым главным, самым холодным пороком. Маниакальным, нашедшим полное воплощение в уорхоловских кинофильмах, где камера статично и отстраненно, много часов подряд фиксировала то спящего, то поцелуй, то Эмпайр стэйт билдинг, нимало не соучаствуя в этих материях. Окруженный людьми, он, кажется, сомневался в адекватности своего человеческого естества, обычно ломкого и болезненного, и на лекции вместо себя отряжал другого. Это укладывалось и в эквивалентность объектов, и в пятнадцать минут славы для каждого.

Сын нищего чешского иммигранта, миллионер, декадент, воплощение усердия и каприза, король жизни и беглец от нее, он умер десять лет назад, обозначив кончиной завершение какой-то эпохи, но, возможно, начало иной. Впрочем, это стандартное ощущение всегда сопутствует смерти людей такого влияния и калибра.

13. 03. 97

ВООБРАЖАЕМЫЙ МУЗЕЙ

Жил на Москве в прошлом веке Николай Федорович Федоров, скромник-гордец, созидатель национальной космической философии, чей межзвездный полет по сей день не вмещается в плоскость рассудка. Стойким был Федоров бобылем. Ел хлеб и запивал его чаем, этой умозрительной жидкостью, и кто даст себе труд присмотреться к наркоосновам русского логоса, тот немедленно обнаружит, что не водка с ее извозчицким опьянением, но разнообразно заваренный чай (как правило, в сочетании с табаком) служил обжигающим базисом восхождений от слезинки дитяти до шигалевского рая, омытого соленой студенческой справедливостью. Спать Федоров позволял себе не более трех-четырех часов на усмиряющем плоть сундуке без подстилки. Зимой и летом разгуливал в неснимаемом трепаном пальтеце, испытывая суровое умиление около любой дряхлеющей вещности, утомленной болезной материи на пороге исхода ее из бодрого мира предметов. Невеликое жалованье раздавал трудящимся и обремененным, особенно выделяя в этой расплывчатой категории умственных рабочих, пролетариев мозгового усилия. Служил он библиотекарем Румянцевского музея и, согласно легенде, истинность которой подтвердить не удастся, но отчего ж не проникнуться ею в простоте сердца, знал содержание всех тамошних книг, так что безошибочно и почти не сверяясь с каталожными записями выдавал читателям нужные справки. Возраст подвижника не поддавался учету: еще не будучи ветхим деньми, Федоров утвердил себя в стабильной предзакатности облика, как будто повелев своему до самой смерти энергичному телу служить всего лишь подставкой для благообразнейшего изображения, отчасти напоминавшего фаюмский портрет.

Аналогия с фаюмскими заупокойными ликами неслучайна, больше того, она — своего рода визуальная пропедевтика к федоровскому кругу идей, и посему я к ней прикоснусь четырьмя пунктами легковесного комментария. Во-первых, фаюмская портретная живопись некоторыми ценителями признается предвосхищеньем иконописи, а Федоров, безусловно, был ходячей иконой, да и сам тип его размышления связан со старорусской традицией, переоформленной в безудержном проективном ключе, каковой синтез в свой черед предвещал необычные всходы, вскоре окрепшие (так, супрематизм воздвиг свою бездну на заново открытом «умозрении в красках», проявив мистические очертания геометрии авангарда). Во-вторых, фаюмская живопись была

посмертной и погребальной, что соответствовало федоровской завороженности исчезновением. В-третьих, изображения эти, проскользнув меж зубами Сатурновой пасти тысячелетий, выпрыгнув из забинтованных мумий, в которые они вставлялись на месте лица, означают преодоление истребительной вечности, уничтожение смерти, победу над Солнцем, выражаясь на футуристический лад, т. е. листают пред нашими взорами конспективную суть учения русского нестяжателя. В-четвертых, построенные в ряд египетские заупокойные лики образуют подобье музея воскрешенного человечества, а это уж конечная цель старческой библиотечной программы, ее утопический триумф и вершина.

Разработанная Федоровым «Философия общего дела» провозглашает отмену смерти и грядущее восстановление всех некогда живших на земле организмов, в первую очередь предков людей, их отцов. Как будто затейливая и поэтически необязательная метафоризация христианского догмата («чаю воскресения мертвых»), но кабы мысль старика плескалась в столь вегетарианском и обихоженном русле, его бы давно позабыли, чего не случилось. Традиционное христианство понимает воскресение символически и трансцендентно — мертвые поднимутся в день Страшного суда, когда времени больше не будет. Федоров же трактует догмат с чудовищной материальной наглядностью: объединенное человечество, оперевшись на могущество своей технологии, должно приступить к всамделишному возрождению мертвых прахов, главному назначению покамест живых существ. Отчего неотложна борьба со смертью? Ответ прост: кончина синонимична забвению, стиранию твоих следов на земле. Миллиарды людей растворились в небытии, и воспоминание сбережено об избранной горсточке не сдутых с ладони песчинок — по сравнению с целым барханом беспамятства, немотствующим плюсквамперфектом. Устранение прошлого есть основа небратских отношений, когда лишь уродливость разобщения — тот единственный клей, что связует навыворот пласты осиротевшей и эгоистичной материи. Небратство раскололо людей, отрезало их от полногласия Міра, заповеданных пепелищ, памятливых ретроспекций и отеческих склепов, но подлинный корень людского сиротства — в неправедном механизме природы, поместившей забвение, словно старшего идола, в центр своей жестокой кумирни.

Природа устремлена только вперед, ко все новому порождению поколений, она напоминает равнодушный локомотив, сжигающий пройденные участки пути. Ей выгодно,

чтобы дети как можно быстрее забыли родителей и сами нарожали детей, которые тоже уничтожат в себе память о предках, дабы верней и сноровистей подарить беспросветно-забвенную жизнь восприемникам будущего. Природе свойственна «варварская простоватость», как сказал по другому поводу Гегель, это бесконечная фабрика безотцовщины, конвейер сиротства, аннигиляция снов о былом, антипод воскрешения. Потому ее надлежит подавить организующим разумом, а иначе немыслимо чудо живого восстановления отчего праха, иначе не осуществляются память, возвращение умерших и торжество всеединого братства. Для того чтобы натурально воскресить мертвецов и связать круговою порукой, как чашей на пире, бывших и временно сущих, у людей еще нет технических средств. Но кое-что им подвластно и ныне, обширные участки заброшенной памяти можно вернуть, не дожидаясь всеобщности плотских возвратов покойников. Промежуточным этапом программы станет создание Музея, который будет столь же отличным от обычных хранилищ, как родственное согласие хора разнится от частной выгоды себялюбца. Устранив выставочный стандарт иерархий, когда знаменитостям достаются билеты в витринный партер или царскую ложу вечности, а безымянные скопища простолюдинов напоминают о себе растерзанными клочьями скороговорок и нескладух, воображаемый и, как сегодня сказали бы, «виртуальный» федоровский Музей сосредоточит тотальность предания и будет не собранием вещей, а собором лиц, которым возвращается жизнь на основании предъявленных ими произведений, следов и бесплотных, растворившихся вздохов. Ведь музей есть «выражение памяти общей для всех людей, как собора всех живущих».

Влияние Федорова на русскую мысль изучено очень недурно, и очевидными литературными импликациями (Маяковский, Платонов, Заболоцкий), галактическими фантазийными воспарениями, а равно конкретной соцпрактикой укрощения природных стихий, в этой заметке позволительно пренебречь. Приведу другие примеры, характерные для трех этапов российско-советской истории XX века, и если два первых образчика федоровского присутствия выражают священный ужас мемориального госдизайна и культа, то заключительный порхает на крылышках чувствительного гуманизма после конца света. Фундатор почившего строя по сию пору лежит в Мавзолее, этом музее одного тела, еще недавно бессловесно вещавшего за остальные тела, и все более сумрачно дожидается плотского воскресения, дабы повести за собой разбредшиеся народы, что раньше стекались к его стеклянному гробу. Надпись на могиле

Неизвестного солдата утверждает: «Никто не забыт, ничто не забыто» — зримая федоровщина в сполохах античного пламени тризны. Но самый красноречивый, ибо последний по времени, образ был рожден в рекламно-просветительских недрах нового русского телевидения и высветился на экране одного из каналов. Было показано птичье гнездо, и проникновенный голос сказал о птенцах, что они выросли и забыли тех, кто произвел их на свет, после чего призвал публику звякнуть родителям. Лучше изложить философию общего дела не смог бы и автор. Полный набор: беспамятство природы, конфуцианское почитание предков (Федорова давно пора сравнить с азиатским, в частности с конфуцианским, контекстом), не удалось вызвонить по мобильнику, сходи на могилку, разровняй землицу, окропи кустик из лейки иль банки, помяни внутрь из горлышка, скоро все прахом станем и, даст Бог, пернато взовьемся-взлетим.

Запад о русском философе, разумеется, слыхом не слыхивал и был вынужден с опозданием изобретать велосипед, в данном случае воображаемый тотальный Музей, который, применительно к миру искусства, грезился, например, министру-писателю Андре Мальро. С развитием же компьютерных технологий эти проективные озарения (по крайней мере, в области музейного воскресения мертвецов) вообще перестают казаться несбыточными и, лишенные обертонов метафизического исступления и надсады, реализуются вполне демократическим способом, т. е. за очень большие деньги. Верховный жрец «Майкрософта» Билл Гейтс, не сумев вследствие козней завистников опустошить емкости нескольких аукционов, наполнил свой дом видеоверсиями живописных шедевров, и если ему это не надоест, вскорости соберет под сенью непререкаемо личных владений все, что можно выставить напоказ, — универсальное хранилище искусства. Идею собора всех живущих Билл почему-то еще не впитал и коллекционирует лишь мертвецов именитых, воскрешая их сообразно оставленным ими зримым следам на холстах, но зато в Вашингтоне, где с дорогостоящей светскою помпой открылся роскошный интерактивный музей истории журналистики и новостей (Newseum), федоровская идеология, неведомо для держателей праздника, может обрести незаурядное воплощение. Но даже если этого не случится в эмпирической реальности новостного хранилища, сама его идеальная структура и смысловой вектор обетования, пусть даже неосуществимые, как и все идеальное, и организаторами навряд ли распознанные, — возглашают о царском пришествии русского старца на берега Потомака. Попробую обосновать этот тезис.

С определенной (дилетантской) точки зрения историю можно рассматривать как совокупность событий (новостей минувшего времени), структурированных носителем профессионального знания — историком, который, исходя из своих методологических предпочтений, события иерархизирует, так что целые сегменты былых происшествий, целые области человеческих проявлений оказываются вне зоны разглядывания потомков, ибо признаны недостаточно важными. История и историки по-прежнему занимаются отмеченными творцами великих событий либо детерминистски регистрируют безличные тенденции, в которых находят свое выражение мировая воля и абсолютный дух. Огромные курганы отринутого праха громоздятся на полях фолиантов, не попадая ни в основной текст, ни в подстрочные примечания. Таким образом, даже самая дотошная и проникновенная летопись не обеспечивает всеобъемлющего воскресения усопших, и, следовательно, история не способна стать Музеем, деятельность которого «заключается не в накоплении мертвых вещей, а в возвращении жизни останкам отжившего, в восстановлении умерших, по их произведениям, живыми деятелями».

Газета, радио, телевидение — история особого рода. Конечно, она тоже иерархизирована, так называемые главные новости выносятся на первые полосы, звучат в начальные секунды событийных сводок, но в целом эта история плотнее соприкасается с обыденной жизнью частного человека. Наряду с информацией о землетрясении, отставке итальянского премьера, обвале токийской биржи и карательной операции турок против курдских повстанцев здесь всегда можно вычитать да услышать что-нибудь полезное, милое, общежитейское, массу забавных подробностей — о кошечках и собачках, о зимних модах и летних ресторанных меню, о свычаях и обычаях дружественных или враждебных народов. Иными словами, сектор огляда действительности и вследствие этого область События здесь хоть и неизмеримо поверхностней, нежели в профессиональной истории, но зато гораздо шире и много ближе придвинута к повседневному антропоморфному миру. Эта область худо-бедно, с неизбежными умолчаниями и лакунами захватывает те самые миллиарды говорящих и безмолвных существ, что от века тишайше просачивались сквозь сито академической историографии и музейного дела, утрачивая надежду на поминовение, восстановление своего безымянного праха. Более того, в какой-то умопостигаемой плоскости, отвечающей духу учения Федорова, вашингтонский музей информации мог бы стать утопическим прибежищем всей событийно-новостной (по-

другому говоря, всеобъемлюще человеческой) космосферы, всего того, что происходит с людьми на земле — вне иерархий и рангов, причем эманации этой сферы усваивались бы музеем уже не только с процеженных, избирательно организованных, очень неполных газетных страниц и телеэкранов, но откуда-то свыше, из разумного ноо-астрального мира, где эти сведения, т. е. следы и свидетельства подлунного нашего пребывания, собраны без изъятия, в непогрешимом объеме. Идеальный, эмпирически не проявленный пафос, инфракрасно мерцающий в бойких буднях Newseum, именно таков. То пафос Музея, пафос воскрешения падших, утраченных, мертвых смыслов и духовных личностей, которым другой русский философ тоже обещал праздник возрождения. Жаль, что хозяева американской увлекательной интеракции покамест не догадались, чем выпало им владеть.

29. 05. 97

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЯЗЫК БЕССМЕРТИЯ

Журнальную русскую версию прошляпил и читаю роман спустя пару лет в только что вышедшей мягкой серийной книжице — заживляю пробел, как открытую ранку: «Бессмертие» Кундеры. Великолепная чистота типажа, почти забытое в непогрешимой своей первозданности воплощение Термидора. Феномены этого рода объективно растут из гниения и подавленности, питаясь упадком мировой революционной воли искусства, червями с расстрелянных броненосцев. Но что это была за эпоха и какой о ту давнюю пору стоял всепоглощающий стиль, эким простором веяло от расправленных крыльев, если нескольких перышек из хвоста традиции, считанных и условных прикосновений к ней через искажающее посредство новейших тактильных учений оказалось достаточно, чтобы собрать почти всю сухопутную жатву и вальяжным линкором войти в лауреатские воды, и вот уже любящий родитель из Гамбурга эпистолярно умоляет дорогую редакцию выдать совет своему сыну-подростку, твердо решившему, когда повзрослеет, стать новым Миланом Кундерой.

Главный упрек завистников свелся к тому, что автор с онемеченным прилежанием бюргера отжал и разлил по емкостям западнославянскую тоску прибитого Варшавским пактом отечества, подмешал к напитку пепла Яна Гуса, сверху слегка подпалил Яном Палахом и, снабдив пуншевый эликсир элегическим скепсисом — голая заплачка, без иронии над собой и согражданами, навряд ли была бы товарной, — вовремя выехал торговать сантиментами туда, где наблюдался хорошо бутылированный спрос. Очень сорокинская, из «Сердец четырех», ситуация, в коей прозе труппа литературных уродов, влекомая жаждой обрядового самоубийства в подземельях сибирского города, для успеха предприятия обзаводится переносным Граалем — преобразованным в жидкость и сбереженным в особой канистре волшебным трупом сверхсимволической матери, что знаменует целокупность национального мифа, предания, психеи и бесхребетного тела (русские как вода, сказал создатель психоанализа, они принимают очертания любого сосуда, а другой поэт вторил дневниковым прозрением русскости как желтой печальной реки в берегах, поросших невысокой примятой травой). Кундера, понятное дело, конъюнктурой воспользовался (в «Невыносимой легкости бытия» прежде всего), но ведь такие

негоции скоротечней земных сроков колибри. Эволюция потребительских циклов безжалостна, а после сувенирной распродажи Берлинской стены и повсеместного, от Атлантики до Урала и дальше, возмездия справедливости 1968-я поминальная серия пражских несчастий гляделась бы полоумной риторикой и антикоммерческим нонсенсом. Случай Кундеры глубже, труднее. Это интереснейший случай соответствия духу эпохи, мнимого наследия, тончайше восхищенной власти и волевого преодоления сиротской безнадежности, на которую обречен политически стертый сиделец провинциальной подмышки. Отрезанный местом рождения, недостатком свободы и экзотической речью от международного повествовательного языка, без единого внятного шанса распластаться в жадно чаемом лоне всемирности, а значит, и в славе этой, по-кундеровски, большой зоне бессмертия, автор, непостижимо подпрыгнув наперекор упомянутой гравитации, выказал себя чародеем усвоения всеевропейских схем мастерства — в том скукоженном виде, в каком они сохранились доныне. Он стал их признанным триумфатором. Именно в этом красота его ужасного подвига и безупречность примера, столь идеально совпавшего со временем, что прополз даже слух о, казалось бы, невозможном сегодня новаторстве.

В первые десятилетия века в землях немецкого языка появился так называемый интеллектуальный, или философский, роман — форма, отдаленно и косвенно напророченная синкретической прозою Просвещения и чуть ближе лежащая к рассудочному визионерству романтиков (Кундера связывает себя с этой традицией, выделяя в ней обожаемого им Роберта Музиля). Сначала нестрогим термином «интеллектуальный роман», возникшим в связи со шпенглеровским «Закатом западного мира», именовали небеллетристические виды высказывания, однако затем пригляделись и к синхронным этой рапсодической эссеистике фабульным способам изъявления, посчитав, что они тоже достойны такого почетного титула. В границах этого жанра, экспансии которого подчинялись все новые территории мысли, были открыты, нередко с опережением академических умозрений, методы литературного прояснения фатальной неравновесности сущего и распахнуты сферы, дотоле сюжетному слову почти вовсе неведомые. Фельетонная эпоха, Нерациоидное, Мифологический абрис полдневно-полуночных странствий, смутные объекты желаний Толпы, последний праздник Империи, освященный кровосмесительной радостью Острова, сгорающая клаустрофобная нескончаемость Библиотечного парадиза, священное постоянство Курортного грота, в котором простак-испытуемый, перестав любопытствовать к хронологии

внеположного санаторию мира, раскрывается душевным Тангейзером, новая версия диалога цезаря и поэта, спорящих о первоначалах Слова и Государства, огражденная обитель бескорыстного Эстетического Созерцания в ее отношениях с окружающей (псевдо)реальностью Этики и Поступка — эти эмблемы оттуда, из философской словесности первой части столетия, из ее горнего геральдического вернисажа, а верней, пантеона, где упокоились смыслы.

Философский роман был элитарным искусством. Культура модерна отличалась патрицианской надменностью, свято блюла иерархию и еще не догадывалась, что оппозиция высокого низкому — вздор. Невдомек ей осталось и то, что искусству надлежит воспитать в себе двойную мораль, т. е. умение подмахнуть в двух местах сразу, единомоментно отдаваясь партеру с галеркой. Основание для аристократической спеси тогдашней литературы избранных (for the happy few) было невымышленным. Подлинным базисом сознания избранности служило неопровержимое присутствие на Европейском континенте Истории, которая, воплощаясь в исполненных значения трагедийных событиях, и созидала всеобщую иерархичность, ибо трагедия немыслима без полагания иерархического устройства мира и высказываний о мире, она недействительна без отделения зерен от плевел, протагонистов от хора, пусть даже им уготованы общие судьбы.

Но сегодня, пишет Кундера вослед многим, пришедшим раньше него, «мировая история с ее революциями, утопиями, надеждой и отчаянием покинула Европу, оставив по себе одну грусть». События исчезают, падают разделительные перегородки, для иерархий нет уже ни пространства, ни участи, воцаряется очередное смесительное упрощение. На место философского романа модерна приходит европейский бестселлер постмодернизма как детище развитой демократии с ее всеуравнивающей коммуникативной политикой и бездонной компьютерной сказкой-нирваной. Ликвидировав фундаментальное противоречие меж высоким и низким, посленовый бестселлер лезет из кожи, чтобы понравиться всем и навек прописаться в тенистых угодьях, возле тихого звона и сладчайшего шелеста. Объясняется это не только простецким финансовым предвкушением (писатель и человек не стали корыстолюбивей), но в первую очередь принципиально иной общекультурной и эстетической установкой, согласно которой деньги, слава, успех — важнейшие компоненты поэтики произведения и свидетельство онтологической состоятельности артиста, волюнтаристски повелевающего не только словами, но и

социальными механизмами. Роман, не получивший рекламного, коммерческого резонанса, плох, маломощен именно как феномен искусства, ибо не смог вступить в собеседование с важнейшими знаковыми инстанциями общества и подчинить их своей суггестивности, сделав из жалкой, одинокой писательской речи апостольское воззвание к супермаркету. Если на то пошло, тут явное возрождение древней веры в магическую потенцию поэта, и парение в телеэфире, выстраданное словесными пассами, — уж точно не меньшее достижение, нежели сомнительное амикошонство с пифией или трехгрошовые ярмарочные фокусы телекинеза. К тому же коль скоро современная культура считает культуру как таковую завершенной (позиция, предполагающая невероятное самоуважение) и будущность ее, равно как и собственное бытие, мыслит лишь в качестве великой игры с накопленным и узнаваемым материалом, то отчего ж не сыграть, например, в «коммерцию и словесность», сделав больную тему объектом все тех же нивелирующих манипуляций.

Формально постмодерный бестселлер по-детски выпрастывается из материнской сумки модерна, о чем говорит хотя бы название с базовым корнем после префикса «пост». По сути же это совершенно другой творческий тип. Устранена маниакальность предтечи, заметно облегчено толкование спорных вопросов, уничтожено разделение глубины и поверхности, вследствие чего поиски первообразов бытия и сознания, отличавшие модернизм, встречаются с охлажденной ухмылкой, как архаичная непристойность. И самое главное: модерн не был либеральным искусством, постмодернизм же либерален всецело и готов спалить все под ноль в борьбе за улыбчивую терпимость и гуманизм с человеческим лицом. Одним из результатов этой борьбы явилась выработка международного языка повествовательных форм, наделенного статусом сугубой облигаторности. Отныне каждый, кто хочет себя проявить на ниве продвинутой интеллектуальной словесности, должен применяться к бестселлерному евроканону — иначе общение не состоится. Сфера изобразительных искусств подчинена тем же волчьим законам. Недавно поговорив с человеком, чье имя синоним и символ русского визуального творчества последних десятилетий и ошеломляющего мирового признания, я услышал, что неспособный к этой учебе не просто отлучается от пирога и почета, но несет в себе метафизическую скверну, его сторонятся, как Средневековье — своих прокаженных и Ренессанс — душевнобольных. В разговоре художник называл эту ситуацию единственно возможной, а потому справедливой, сумрачно радуясь безысходности и своему праздничному положению в ней.

Вообразим, что чувствовал Кундера в чистилище межеумочности: местная слава достигнута, мировой не видать, и он попусту жаждет бессмертия, сознавая свои великие силы, готовность научиться всему, что потребует от него дух современности… Оккупация стала робким началом освобождения, эротическим хеппенингом, намекнувшим на чудесную перспективу. Прага сосредоточила на себе взоры планеты, чешское унижение стало ходким, торговым, но бензобаки вражеских танков не были заправлены обетованием грандиозного, не зависящего от инородных инвазий успеха, о котором мечталось Милану Кундере, ибо дело могло быть решено — он это знал — лишь собственным, персональным вторжением в международный литературный язык европейских столиц. А он жил вдали, в мелкой запазухе, и вместо универсального языка западной счастливой наррации вынужденно листал и пролистывал заштатную, отторгнутую от мирового канона чешскую речь, никчемную, никому не понятную, не перешибленную даже первыми французскими переводами. Этот ужас остался с ним до сих пор, только теперь он не стесняется о нем говорить, как больной, победивший болезнь. В романе есть острая сценка: молодая чешка, проучившись два года в Париже у великого Жака Лакана, возвращается домой, находит свой маленький город захваченным русской армией и устраивает для молодых женщин полуконспиративный семинар психоанализа, где эти томящиеся особы раздеваются догола и слушают, не понимая ни слова, мудреные лекции о стадии зеркала. Нарциссический парижский жаргон не ложится в чешскую речь, языки драматически рассогласованы, и даже если бы Кундера все с себя снял, его бы заметила и оценила только советская комендатура.

Он не стал раздеваться. Эмигрировал, долго держал стиль над огнем и наконец вошел в тело европейской литературной всеобщности, оказавшееся в тот момент, когда он набрал полную силу, на удивление мягким, податливым, маслянистым. Не знаю, как ему удалось освоить кафолический, соборный язык совершеннее тех, кому эта речь была заповедана по праву рождения в ней; пусть это останется тайною Кундеры — впрочем, и он не сумел бы ответить. Не исключено, что, подобно Августиновой благодати, это умение даруется не душевною добродетелью и праведной жизнью (что было бы возмутительным, давно осужденным пеллагианством), но только верой, сумасшедшей верой в успех, однако сама вера есть следствие непостижимых даров предопределения, о чем говорить невозможно. Одержимый желанием быть универсальным

европейским писателем, мембраной и эоловой арфою международного языка, он выразил душу этой коммуникации и даже избавился от преувеличенной точности произношения, свойственной иностранцам. Так крещеный еврей Роман из Берита-Бейрута вошел в церковное сердце Восточного Рима и стал знаменитейшим тамошним Сладкопевцем.

Короче, Кундера поступил в высшей степени грамотно — написал несколько постмодерных евроинтеллектуальных бестселлеров. Чудно облегченных по сравнению с источниками его вдохновений. Кинематографичных в доказательство его власти над Голливудом, а большей власти не бывает на свете. Ироничных, надменных, глубоко человечных. Комфортабельных, буржуазных, чувствительных, чтобы читатель перед сном тоже слегка умилился и вновь осознал, что хоть История ушла с континента, но личные драмы остались, и они указуют на некое общее вялое неблагополучие — о, эта медлительность и усталость, эта смерть и тщета всех усилий. В меру ученых, чтобы все тот же читатель не сразу уснул. Европейских донельзя, до окраинной Тулы, до назойливого упоминания хрестоматийных имен, до избывания всех насекомых следов чешского провинциализма, до нежелания после конца света погостить в родной Праге и перехода на французский язык в последнем своем сочинении.

Он отыгрывает все клише либерального разума и при том полагает, должно быть, что пишет в лучших традициях философский роман, клянется именем Музиля и превентивно, дабы выбить оружие у завистников, насмешничает над своей страстью: «Нет романиста, который был бы мне дороже Роберта Музиля. Он умер однажды утром, когда поднимал гантели. Я и сам теперь, поднимая их, с тревогой слежу за биением сердца и страшусь смерти, поскольку умереть с гантелями в руках, как умер боготворимый мною писатель, было бы эпигонством столь невероятным, столь неистовым, столь фанатичным, что вмиг обеспечило бы мне смешное бессмертие». Но грех эпигонства автору не грозит. Настоящий эпигон Музиля работал бы с безоглядностью своего кумира, не присматриваясь к интеллигентной толпе, уповая на самоценные качества слова и мысли. Просто ему, по определению, не хватило бы ни ума, ни таланта остаться собой. Кундере хватило всего для победы и гордого самостояния. Образцовый западный постмодернист, писатель умеренного, буржуазного международного постязыка, он заслужил свою славу, большую и малую конъюнктуру бессмертия.

И фотография превосходна — старый литературный волк, всепонимающий труженик-изможденец с сигарой.

12. 06. 97

ХРОНИКА НАЧАЛА ЛЕТА

Дмитрий Галковский завершил «Бесконечный тупик» девять лет назад. Недолгий срок гигантская рукопись растекалась отравой по журнальным и иным альманашным листам, добравшись в итоге до узкоспециальной окраины, где, казалось, навеки избыла свое печатное счастье. Отрывочная неполнота подачи не позволяла судить ни о цельном расчете тотального (что даже в осколках открылось) труда, ни об исходном намерении сочинителя — тоже почему-то нелицезримого и словно схоронившегося в разных местах по частям, как Осирис. Скандальная невидимость творца скандальных эксцерптов быстро обрела чистоту анекдота, и светские обозреватели славы ввели в обращение версию об экстремисте-Пруткове, на пари сотворенном в пробирочном чреве веселой газеты.

От «Бесконечного тупика» исходила волна возбуждающей дрожи, а целиком прочитать его было негде. Складывалась археологическая ситуация случайных откапываний на фоне глухой недостачи; так глиняное клинописное миростроение, обнимавшее все, до чего можно было дотронуться рукою, рассудком или обрядом, извлекается отдельными загогулинами торговых ущербов и репарационных возмездий — с бесследной потерей целокупного образа. Изрядно постфактум Галковский поведал, что мерцающий облик произведения и создателя был следствием вовсе не авторской хитрости, но вражьего, с продуманным издевательством, кругового обклада, как травят волков и чудовищ. Надергав смеха ради фрагментов и категорически воспрепятствовав публикации полного текста, редакторы хором выплеснули на писателя помойное ведро обвинений в хамстве, мегаломании и мракобесии, после чего запихнули его с завязанными глазами в Лабиринт и обрекли участи громко, по-русски рыдающего Минотавра. Грех лицемерия Галковскому как будто неведом, но плач его был литературного свойства — ведь и Ярославна для того лишь стенала в Путивле, чтобы слезой оросить ландшафт сострадания и условною песенной жалостью выгородить эпическую бездарность супруга. На деле загнанность «Тупика» оборачивалась рекламой и благом, она волоком, как баржу, затаскивала эту прорву страниц в атмосферу суждений о чуть ли не главном умственном подвиге демисезонной эпохи и философическом оправданье безвременья, и автору, подозреваю, понадобилась не одна бессонная ночь, дабы решить, стоит ли превращать Текст в книгу средь прочих, тем самым его навсегда отлучив от мифа, легенды и воскресения во

плоти.

Лично Галковский прорезался раньше аутентичной громады своего сочинения и в серии интервью обнародовал повесть о бездне испытанных им в советском быту надругательств. Рожденный вундеркиндом, он в пролетарской школе на задворках Москвы годами был вынужден ползать под партами, где его пинали носками ботинок, отбив экзистенциальному уроду все внутренности. Потом увечного на голову выдавили с троечным аттестатом в объятия производства, откуда он спустя несколько лет дезертировал, обнаружившись в университете и полагая наивно, что на философском отделении его никчемная жизнь «обретет достоинство, стиль». Разумеется, то было иллюзией, ибо на первой же лекции и до скончанья учебы кафедрой овладел заводской бригадир, который был почти трезв, беспричинно улыбчив и зачем-то изъяснялся без мата. Опознав замыкание круга и неизбывность кошмара, Галковский выпал в пещерное сочинительство, по завершении коего нашел себя в усугубленном ничтожестве и пребывает в нем до сих пор, без проблеска и намека на восстановленье судьбы.

Фактическая достоверность истории возражений не вызывает, но осмелюсь усомниться в сущностном содержании этого завинченного до срыва резьбы рассказа об аутсайдерском ужасе, на биографической подлинности которого Галковский настаивает в любом своем слове. Каким бы раздавленным тараканом и жареным карасем ни провозглашал себя автор, сколько бы ни кричал он о тождестве с ублюдочным отщепенством своего персонажного alter ego, больше того — каким бы он ни был взаправдашним козлом-неудачником, нельзя забывать, что позиция унижения есть поза донельзя литературная, каноническая и даже уютная, многократно отыгранная легионом писчебумажных страдальцев. В данном изводе некоторое обаяние ей придают два не вполне стертых качества: маниакальный напор, с которым Галковский выхаркивает поражение, и та надрывно-извилистая капризность и взбалмошность, что роднит его с примадонною из барака.

Со стороны же психологической вот что отметим. Писатель нескольких тысяч полновесных страниц, каков Дмитрий Галковский, вправе себя называть абсолютным дерьмом (гвоздя забить не умеет, денег сроду в руках не держал), но такое восточное простирание ниц, персидская эдакая проскинеза пред падишахом несправедливого рока — дается не просто. Бог с ним, с самолюбием — тело противится. Чтоб разродиться горою словесности, нужно обладать монструозной витальною силой, непрошибаемым упорством вола и тем сосредоточеньем амбиций,

что бытовым счастливцам не снилось. Иначе не происходит, тут кромешная правда творящего организма, которая проникает в сознание, наделяя работника ощущением принадлежности к господской повелевающей магии, к действенному высокомерию. Хозяин слов, учредитель языка («логотет», как сказал бы Платон) — он плантатор-надсмотрщик и над вещами, и стоит осознать это, как гвозди сами вопьются в стену и сверху прольется денежный дождь. Человеку с такой психикой и физиологией трудно всерьез почувствовать себя неудачником, как бы его ни пинали под партой. Фотографируясь возле своей пирамиды, Хеопс, скорей всего, скажет, что жизнь не удалась, но мы ему выразим несогласие, ибо бессмертная его танатальность, унавоженная египетской тьмою стройбата, — доказательство успешной карьеры. Автор «Тупика» лукавство свое проницает насквозь и, не ограничившись воплем о поражении, разнообразит философскую публицистику не менее громким комплексом власти и гениальности. Говорю я это к тому, что отреченная книга — вышла. В полном объеме, 500 нумерованных экземпляров, с нарочитым значком Самиздата, будто каторжной лилией на плече, коей снова пристало гордиться. Легенда стала событием, тайное — явным. И теперь ночному Галковскому нет пощады от света.

Книга посвящена Отцу, чей образ троится, но не выходит из грусти, мизера и безнадеги. Родитель биологический пил горькую, растратил талант и последние годы провел бессловесно, в мычании, только по-прежнему клянчил и побирался. Отец наш небесный тоже небезупречен, часто бывает не в форме, и хоть Галковский (вернее, его нарративный двойник, Одиноков) склонен в душе величать себя Сыном, т. е. Спасителем — тем единственным спасителем, которого заслужили российский раздрай и раздерг, — их дуэт действует на редкость нескладно, заставляя разувериться как в силе Отца, так и в жертвенных притязаниях Сына. Сиротство, отчаяние, но есть еще третий, самый родной и горчайший отец-избавитель, под чьею шинелью наставника провинциальных гимназий автор мечтал бы тихонько уснуть и проснуться, навсегда позабывши о розге, прыщах и потных ладонях. Это Розанов, мифологический человек, добившийся максимального осуществления русской личности и русского философского опыта, ибо, в отличие от национальной таблицы умножения, национальная философия — есть. Розанов — в одном лице Арахна и муха, он сплел паутину русского логоса и сознательно в ней телесно запутался, растворился, мечтая вобрать в себя всю безвыходность этнической жажды, прожить ее изнутри, стать этой жаждой и над ней зарыдать, засмеяться. «Мы,

как сказал сам Розанов, не можем вырваться из-под власти национального рока. Национальность — это и есть „бесконечный тупик“. Мучительность Розанова в его абсолютной национальности, а следовательно — в безмерности».

Задача Галковского-Одинокова в том, чтобы совершенно сродниться с третьим отцом, со всеми изворотами отцовского чувства. Войти в крайнее измерение его страха, его пришепетывающего восторга. И, вылизав языком всю клейкость национальной субстанции, до последнего костного мозга учителя высосав, вслед за ним проползти путь русской мысли в ее погубляющей сваре с началом чужим, отвратительным, но, в сущности, не менее русского больным и бездарным — еврейским. Они обручены и повязаны фатумом, как два садомазохистских любовника. Изойдут нечистотами и задушат друг друга в финале love story. Отец и учитель провидел. Ученик подхватил, заслужив репутацию антисемита и русофоба. Насколько оправданную? Банальный вопрос, но ответим. Во-первых, исступленная розановщина алчет расовой оголтелости, во-вторых, отчего б не помыслить глубоко личную, запазушную одержимость, в-третьих, не исключено жанровое персонажное эпатирование, в-четвертых, умозрение русское, должно быть, и вправду отогревается близ юдофобских костров, и уж точно никто не поверит, что способно оно обойтись без истерики самобичеваний, подтверждая нелиберальную точность свидетельства об унтер-офицерской вдове.

Жидоморскую экзальтацию автора оставим в покое — скучная тема, но (анти)русский надрыв его достоин короткого комментария. Русская мысль безопорна, пустотна, она сплошь состоит из зияний, это в ней главное помешательство. Пытаешься нащупать ногой твердь, хоть какой-нибудь тезис, и немедленно падаешь в дырку: всюду обман и отверстие. Даже язык русский гнилостен, его паруса полны мерзкого ветра, слова покрываются струпьями, этот язык бубнит, заговаривается и немотствует, как первый галковский отец. Натуральные обстоятельства такое непотребство воздвигнуть не могут, налицо чей-то замысел, попытка выжечь национальную землю, отравить все колодцы. Евреи — проводники этой воли, но не ее господа; все решает безличная Провокация, управляющая русской мыслью, историей, языком. А поскольку бороться с нею бессмысленно, ибо из вещества провокации вылеплен весь родительский космос, вызревает потребность спалить его дотла, до последней звезды и туманности. Препарируя национальную письменность, Галковский желает ей смерти. Он дискредитирует все типы русского высказывания. «Бесконечный тупик» претендует на то,

чтобы закрыть русский текст как таковой, вместе с его толкованиями. Несбыточный, финалистский замысел, после него трава не должна расти, и остается лишь жалость к себе, затерянному в этих страницах, лишь одиночество, Одиноков.

Сумасшедшая книга, одна из значительнейших в десятилетии. Держаться за розановские фалды — что может быть архаичней! Но — получилось, слово сочится ненавистью и обидой, масса неутоляемой аналитической тонкости и барочного червоточия, изящных в чавкающем своем людоедстве патологий души. Только вот бесконечность потеряна, ее выгрыз тупик; фрагменты горели жарче цельного текста, публикация съела миф. Но бесконечности ни у кого нет сегодня. Она была у Сергея Курехина, с его смертью русская культура лишилась прорыва, утратила тяготение к запредельному.

* * *

Так оно было, наверное. Центр конспираторов, подземный, с порученцами в мышиных мундирах, или какой-нибудь гималайский астральный ашрам, где, сбившись в кружок, бормочут махатмы; и решено уничтожить художника — как в хасидской притче Зло отворачивает захворавшего мальчика от постоялого двора и лекарства, дабы он скончался в дороге и не смог стать мессией. Для чего им понадобилось покушение, замаскированное под внезапную опухоль сердца, в чем провинился баловень множества дарований, музыкант, председатель, поп-механических оргий? А пусть бы лишнего не болтал, не выбалтывал тайны.

Слышны отзвуки великой битвы Богов и Титанов, говорил он незадолго до болезни, должна возникнуть другая цивилизация, на принципиально иных основах, нежели та, что существовала всё последнее время. Старые культурные кумиры падут; их не просто убьют или вычеркнут, но более не увидят в них надобности; а новых идолов, вероятно, не будет, потому что и время изменится, потечет в другом ритме. «Именно поэтому я говорю, что я сторонник новых Богов. То есть даже не Богов, а Титанов», которые «поднялись на борьбу с Богами». Ведь до сих пор «нами правили Боги, разные Боги». Эта цивилизация, конечно, возникнет; в отличие от либералов, те немногие люди, к числу которых принадлежал Курехин, чувствуют переборы тьмы и внезапные дуновения воздуха, разгоняемого невидимыми крыльями. А пока что, продолжал он, в космосе рождается Существо, и оно тоже явит свой лик, и привычной констелляции

ценностей не будет от него ни жалости, ни избавления. Сначала мне померещилось, что это метафоризация типично вагнерианского круга идей о возникновении обновленного человечества, расы артистов, а сам Курехин — синтетический волхв, мистагог и хореавтор фантазий, о котором пророчили в Байрейте или в Дорнахе, но потом в этих предсмертных высказываниях открылась гораздо более глубокая, гностическая перспектива. Речь идет о смене циклов, эонов, о неизбежном пришествии того, чего никаким словом не выразить. И открывается самый жгучий курехинский враг — материя.

Художники различаются в том числе тем, за и против каких идеалов они выступают. Одни ищут общественной справедливости, им, к примеру, нужна не Европа банкиров, а Европа трудящихся. Другие стараются не допустить поворота северных рек, мечтают заштопать девственность Озера и Деревни, бредят природной и национальною чистотой, а врага распознают в загрязнении. Третьим мила дева Корректность, они защищают от большинства самостояние третьемирных меньшинств и ждут, когда те до отказа заполнят стогны прощального Рима, облевав его разум, богатства и душу. Четвертые думают лишь о том, как уберечь творчество от моды, толпы и торгашества. Пятые отдали честь за билет в Мекку коммерции и умирают, если им достается не партер, а галерка. Шестые, девятые, двадцать третьи… Но мало кто ополчается против материи как таковой, в чем и была последняя миссия Сергея Курехина, встреченная ненавистью лицемерной элиты. Современное искусство, говорил он, пребывает в маразме; сочетая невменяемость с корыстным расчетом, искусство (этим оно напоминает политику, отказавшуюся от метафизического измерения) отвергло одушевлявшую его некогда идею невозможного и определило свою гибель. Невозможное существует, потому что мы его ищем и ждем. Только с помощью невозможного претворяют тварность в ангелическую светоносность, одолевают косное вещество, возносятся над гравитационной рептильностью — свершают гностическое чудо освобождения от материи, освобождения искусства. Само по себе искусство малозначительно, оно будет смыслом и властью в том случае, если станет ветвью универсальной культуры, включающей в себя и политику как метафизическую стратегию избывания тяжести мира и восстановления традиционных вертикальных начал общества, начал не материальных — духовных. Парижская коммуна оказалась говном, но Рембо правильно сделал, что ее поддержал, было недавно написано. Партия Лимонова — Дугина аналогичного качества, и Курехин тоже вступил в нее правильно,

не испугавшись назваться фашистом. Демократический идеал, может быть, дивно хорош, но он так же подходит для прорыва на ту сторону, как пластилиновый топор для колки дров. Экстремистская же политика, эта крайняя форма искусства, смотрит за горизонт, совпадая с взглядом художника: артисты не сходствуют прежде всего в степени своей готовности принять невозможное (предельные следствия радикализма), в своем отношении к падшей материи, ожидающей превращения в свет. Проще простого назвать это утопией, но чем утопичней (на обывательский взгляд) мыслит художник, тем реальней бывают его жизнь, смерть и работа. Курехин сперва якобы развлекал, а в последние годы его стали бояться. Меж тем он всегда хотел бесконечного, и с его смертью бесконечность из русской культуры ушла.

* * *

Через зеркальную стену итальянского ресторана увидел японца неопределенного возраста и долго смотрел, как он ест суп. Медленно, ложку за ложкой, не изменяя лица, ни на йоту не отклоняясь от курса, подсыпая в тарелку тертого сыра. Он, конечно, заметил меня; когда за кем-нибудь внимательно наблюдают с близкого расстояния, наблюдаемый обязательно почувствует взгляд и развернется в его направлении. Но японец не смотрел в мою сторону и продолжал аккуратно есть суп. Захотелось взять его измором, я решил выстоять, прижавшись к стеклу, сколько понадобится, минут 8 или 12, лишь бы он наконец оторвался от пищи и хоть как-то себя проявил, желательно раздражением, досадой, негодованием на необъяснимое хамство. Время от времени я принимался шептать его незнакомое имя, побуждая едока обернуться, а он все складывал губы трубочкой и в той же позиции тела подносил к губам ложку. И если сначала она всякий раз была заполнена супом, то вскоре, как мне удалось разглядеть, он уже орудовал ложкой пустой: значит, все понял и не хотел уступить, откликнуться, снизойти к чужой глупости, а только безмолвно корил своей холодностью и испытывал за меня чувство стыда. Тогда, оторвавшись от ресторанной витрины, я с огромным трудом и риском окровавить руки колючками выдернул из асфальта чудный, малиновый, в полном цвету репей того сорта, который у нас называется «татарином», и подумал, что настоящая литература должна быть такой, как японец. Аккуратный. Непреклонный. Стыдящийся чужого и собственного

несовершенства. Неокликаемый. Умеющий поднести пустую ложку как полную. Не вполне человеческий, потому что человек обернулся бы непременно.

* * *

Местная русская литература. Объективно тяжелый случай, многое и сегодня против нее, вот навскидку несколько тезисов contra. Трудное соотношение русского языка с израильской почвой создает противоречие между наиболее актуальными литературными идеологиями и базисными структурами израильского опыта — душевного, частножитейского, общественного. В результате «авангард» размножается здесь раз в сто лет, как носорог в зоопарке, и только густопопсовому реализму не угрожает смерть от солнечных стрел.

Далее отметим вредную международную культурполитику новой России. Демократическое российское сознание, воспитанное в ненависти к имперскому характеру культуры, пытается его подорвать и тем самым лишить сложный, включающий очаги диаспоры, организм русской словесности подлинности и глубины. Вновь набрала силу соглашательская идея единства русской литературы: не так важно, дескать, где обитает писатель — в Москве, Тель-Авиве, Нью-Йорке (ясный перец, что жить надо в Москве, но вслух, щадя иностранцев, об этом говорят не всегда); важно, что сочиненное им вольется в общую реку — «вернуться в Россию стихами» и прочая скуловоротная пошлость. Между тем имперской литературе, каковой и надлежит оставаться русской словесности, подобает тяготеть к иноприродности, инаковости своих проявлений. Иными словами, необходима поддержка очагов литрассеяния не как молекул и клеточек общего тела с начальством в московских издательствах и журналах, а в качестве самостоятельных организмов, использующих тот же язык, но с особыми целями, продиктованными иными геословесными потребностями. Культура империи выказывает реальную мощь в тот момент, когда ей удается выпестовать полноценный омоним, выражающий чужеродное содержание с помощью все того же материнского языка. Исходя из собственной выгоды, культура империи должна сказать пишущим по-русски казахам, киргизам, таджикам (если они еще не оставили своего гиблого дела) и в первую очередь израильтянам как самому многочисленному отряду: ваша литература не русская, а русскоязычная. Она существует, она исполнена смысла. Добивайтесь максимума удаления от

метрополии языка, уводите язык с проторенных троп, развивайте свое иноземное областничество. Вы мне нужны такими, этим вы необходимы и дороги мне как лекарство от автаркической замкнутости моей внутренней речи. В этом моя корысть, мое эгоистическое, оздоровительное к вам влечение — любовь к дальнему, разгоняющему застоявшуюся имперскую кровь. Такое отношение могло бы ободрить немало людей (хорошо понимаю их, хотя сам к ним не принадлежу), смущенных странностью своего бытия. Или я русский литератор, и тогда мне необязательно жить в Иерусалиме и Тель-Авиве, или патриотически настроенный израильтянин, и тогда впору попробовать на письме здешнюю речь (чего обычно не происходит), или и то и другое — с удвоенным видом на счастье. Но в России о русскоязычии твердят те, с кем эту тему обсуждать затруднительно.

Кроме того, сами израильско-русские самобытники допускают просчет, делая ставку на автономное производство письменных текстов, хотя попутно следовало бы творить из своей бедной жизни легенды и мифы, в том числе эстрадного или подиумно-оркестрового свойства. Сочинения, предложенные как вещдоки амбиций, легко опровергнуть. Легенды и мифы — касательно, например, существования литературных школ — непобедимы и доказательств не требуют. Тут возрастает роль критика-концептолога, своего рода куратора. Первая эмиграция знала толк в таком мифотворчестве. «Парижская нота», придуманная дававшим имена Адамовичем, — образчик правильного мифологизирования, не нуждавшегося в текстуальных подкреплениях со стороны «искалеченных строчек Червинской» и баронской сдержанной строфики Штейгера. Любая верификация, тем паче столь скромная, испортила б дело, отняв у концепта геральдическую чистоту. То же и «незамеченное поколение».

Но, вопреки сказанному, для грусти сейчас оснований меньше, чем даже два-три года назад. Поразительным образом что-то сдвигается, знакомые люди, казалось бы стиснутые панцирем своего опыта, высвобождаясь, начинают работать, как еще не работали прежде, и на свету распускаются пусть не мифы, но тексты, которых не стыдно ни в одном благородном собрании. В прозе это в основном установка на факт, дневниковую запись, «реальное» сообщение (неважно, в какой мере доподлинное) — с называнием известных фамилий и обстоятельств, с акцентом на оскорбительный характер пейзажа, политики, времени, с демонстрацией родового и личного раздражения (хотя что уж банальней последнего), с намерением показать и запомнить

сущность того, что выбрасывается, как вчерашняя газета и прожитый день. Нерегулярные формы стиха, повествовательные и лиричные, собирают неврастению и отторжение от усталой центонной иронии, затопившей материковую речь, и тоже базируются на точном именовании вещей, едят здешнюю землю, очень по-русски и по-еврейски выясняют с ней отношения, тяготятся ею, спят и видят, как бы с нею расстаться, и все равно возвращаются.

Неприятно лишь что молодежь подкачала. Альманах «Симург» сорвал паранджу с лица подросших «поплавских», и радости узнаванья выдалось немного. Пошехонский модерн, за отдельными вычетами. К тому же робкие молодые люди. Сердятся, когда их обижают, а дать сдачи боятся или не научились. Даже жалко становится, и ей-богу, больше не подниму на них руку. Социографически компания пестрая, состоит из нескольких условно пересекающихся кругов. Кого-то благополучно любят родители, помогут окончить университет и, как выражался Уайльд, обменять юный профиль на полезную профессию. Иные, со словесностью навеки породнившись, обещают дорасти до честных русских литпролетариев — правильный блеск в глазах. Другие, репродуцируя тривиальность местечковой богемы, доширяются шизыми соколами в траченных молью небесах за компанию с Люси в алмазах. Есть среди них по-настоящему выбитые, неприкаянные, но ведь и голову на плечах надо иметь: литературно эта тема изглодана еще в Танжере 40–50-х годов, не говоря уж о кислотных тестах 60-х. И Че Гевару, парни, кончили до вашего рожденья, ищите собственных Боливий. А «Лимонка» давно не взрывается. Вообще же хорошо, что печатаются, глядишь, и начнется война поколений, без которой литературы не выживают. А то одни старики сводят счеты друг с другом.

19. 06. 97

ОПЫТЫ НАБЛЮДЕНИЯ ЗА ТОЛПОЙ И ПРИКАЗОМ

Элиас Канетти. Масса и власть. М.: Ad Marginem, 1997.

Большие строения мысли обычно растут из душевного или телесного уязвления их архитекторов, и если Канетти не слукавил в исходном постулате труда, в чем этого автора заподозрить грешно, значит, ему суждено было провести свои годы под прищуром кошмара, ненасытность которого равнялась лишь нескончаемости его трансформаций на страницах «Массы и власти». Сиделец и наблюдатель самого густого столетия, где все вокруг пело вповалку, стонало навстречу друг другу и слитно маршировало, не вылезая из общего сапога, Канетти фаталистически присматривался к толпе и безотходной готовности, но, разумеется, не мог ускользнуть от непредвиденных, побочных касаний — а ведь именно эту тактильную фобию, подкрепив умозрение личными ранами, автор считал мучительно-наихудшей, это ее он выделил из монохромного скопища внутренних сколопендр и с нее начал разбор психозов истории.

Больше всего страшит прикосновение неизвестного. Человеку необходимо знать, кто дотрагивается до его тела. Он должен увидеть или, по крайней мере, почувствовать направленье угрозы. Уяснить, чьи щупальца или пальцы обшаривают его плоть. Которая напяливает на себя одежонки. Но и они не спасают кожу от посторонних прикосновений. И даже камень домов не в состоянии быть цитаделью, охраной. Потому что Вор беспрепятственно проникает через окно и сквозь стены, движимый отнюдь не любовью к покраже, но метафизической жаждой дотронуться до укрытого организма, лечь с ним рядом, в обнимку, распахнув одеяла, пижаму, ночную рубашку и навеки — еще больше, чем раньше, — запечатать его ужасом пред Неизвестным. Тревога, вызванная ожиданием внезапных касаний, мутные чувства, довлеющие сознанию после того, как соприкосновение совершилось, а оно происходит почти ежечасно, не отпускают ни в сон, ни в отлучку, ни на какие другие выселки и вакации, заставляя разглядеть в глубине повреждения неусыхающее озеро страха. Человек неизбывно помнит об этом, но чтобы он все-таки не забыл, чтобы помочь ему заново проникнуться неизбежным, а после психологически смириться с

напастью в миг ее торжества, на выручку поспешает канцелярская и фольклорная мудрость, которая фельдфебельским языком своих наставлений-присловий лишний раз метит зону опасности, локализуя ее там, где она и находится, — на коже, страдающей от прикосновений, стыдящейся их. В старом призыве остерегаться случайных связей (как если бы связь могла быть иной и как будто она дозволяет с собой разминуться) заключен тот же ужас перед трением, притиранием тел, на сей раз особо предательским и коварным, завлекающим на манок удовольствия. А когда неизбежное позади и то, что себя облекало в приятность и чего по обыкновению надлежало бояться, предстает во всей наготе, слышатся такие, исполненные жалкой гордыни, мольбы и несчастья слова: «Это не повод для знакомства» — дескать, плотью моей ты полакомился, ибо телу не уйти от касаний, но в имя мое не проникнешь, до него, я тебя очень прошу, не дотрагивайся, ведь больше у меня ничего, ну совсем ничего не осталось.

Весь «узел душевных реакций на прикосновение незнакомца, — пишет Канетти, — доказывает, что здесь затронуто что-то очень глубокое, вечно бодрствующее и настороженное, что никогда не покидало человека с той поры, как он уяснил границы собственной личности». Но все же есть место, где страх перестает быть существенным, где его количество так велико, что обращает свою непомерность в отсутствие. Это место или, вернее, эти места с клубящейся и сверхплотной консистенцией крайне плохо изучены: пока человек пребывает внутри столь изумительно-цельного образа, ему недосуг размышлять, а когда он выходит оттуда, память глохнет, слабеет или, напротив, подбрасывает такие картинки, что подобными экспонатами впору, сгорев от стыда, захламить непосещаемый мемориальный подвал. Со стороны ж неучастия эти территории созерцаются скверно, тут надобно натяжение-колыхание реально пережитых эмоций. Это место — масса, толпа; в ней избывается ужас непредумышленных прикосновений, в ней предсмертье дотрагиваний становится радостью, ибо масса, толпа есть тотальность касаний (ничего, кроме касаний), и значит, здесь совершается аннигиляция трений в тигле их же чрезмерности. В толпе тело прижато к другому телу и различия между ними падают, исчезают — это единая плоть, превращенная сома, в которой призраки утраченных половых оппозиций соединяются в бодром знаменовании андрогина — так из противопоставления контрастных фонем возникает обнимающая и погашающая их диалог архифонема.

Прижатое тело, если его стиснули не до потери дыхания, не

боится соседа, но испытывает от него равенство, благодарное сопричастие и до корней утешительную коллективную безопасность. Подобно тому, как в акте рвоты наружу извергаются не столько запасы непереваренной пищи (обычно в последовательности, обратной поглощению, что забавно напоминает шахматный ретроанализ), сколько субстанция отвращения к своему существованию и естеству, так вместе со страхом касания в толпе уничтожается понятие одиночества, и даже не сентиментальное чувство отверженности, а сама материя одиночества, после чего — ясный, умытый и гладкий, будто простыня из добросовестной прачечной, — человек уже без боязни приуготовлен к тому, чтобы его сызнова пачкали, мяли и комкали, чтобы на нем опять послеобеденным фавном отдыхало начальство.

В роли толпы уместно помыслить и что-нибудь нематериальное, действенно-символическое, например повелевающую большими массами, особенно плотную и объемлющую идеологию, которая тоже способна очистить адепта от ощущения неприютности и страха перед чужими пальцами, чужой грязью. В первой трети XX века в Советской России жил русский советский поэт, испытывавший неизгладимое отвращение к рукопожатиям, малознакомой посуде, несвежим сорочкам, сырой воде, подозрительным женщинам, социальной мусорной дряни и ерунде, короче, решительно ко всему (перечень неблагонадежных предметов разрастался до целого мира), что могло унизить и заразить его своими касаниями. Он избегал сомнительной публики, всегда носил с собой мыло и салфетки, кофе для гигиены пил через соломинку, в чайнике же, случалось, вместо воды кипятил нарзан. И поскольку такая политическая позиция помещала его в центр выжженной земли отторжения, а доподлинная толпа классово первородных людей была ему физически нестерпима, невмоготу, то неудивительно, что он нашел избавление в отвлеченно-всепроникающей художественной идеологии рабочего строя, внутри которого, не натыкаясь на марширующих, певучей валькирией должен был кружить и метаться поэт. Лишь там до него никто не дотягивался, ни былые друзья, ни им любимые и его разлюбившие женщины, никто, за исключением множества лютых врагов, и лишь там он вплоть до самоубийства от одиночества не ощущал себя одиноким и ни на минуту не мог с этим чувством остаться наедине. Ровесником поэта был еврейско-немецкий философ, которому, по свидетельству одного из его современников, невозможно было в знак приятельских отношений положить руку на плечо — с таким болезненным отчужденьем и замкнутостью, с такой неприязнью к

прикосновениям держал себя этот искренне стремившийся к дружеству человек. Столь же ревниво он берег чистоту своего мозга, но коль скоро для зарисовки темных свечений обычно приходится опрокинуть пару-тройку фонарных столбов, иногда подпускал в церебральную чопорность сладковатые облачка призраков, как оно было в марсельской курильне гашиша и в чудесном, по следам этой травки, эссе. Профкарьера философа скрипела и разваливалась, как обветшавшая посудина в непогоду. Институции разума и социального поведения, будь то академия, университет, ученый журнал или партия, видели в нем неприятного чужака с покушениями. Он был вышиблен временем, и поделом, ибо сам с фанатичным упорством, словно не понимая, что делает, репродуцировал свою внеположность центростремительным идиомам эпохи. Творчески это окупилось вполне, урожай за ним сняли сам-десят, хоть с издевательской подковыркой: прижавшись, как Юлиан, к язвам событий (впрочем, этот род святого странноприимства не требовал от него до поры нефигуральных касаний и трений), он без подсказки изведал, что такое гниение, и создал новый извод аутсайдерской культуркритики, которую впоследствии (вот она где, настоящая диалектика!) благожелательно продегустировал радикальный истеблишмент, пожелавший узреть в таковом эссеизме предвестье — интересно, чего? уж не собственной ли зарплаты за беспорочное отправление письменных надобностей? Страшась одиночества, он после недолгих колебаний отверг сионистскую перспективу, которой его искушал друг и эпистолярный партнер, и так же как русский поэт, избрал самую универсальную идеологию своего времени. Пророческим инвективам, обращенным к замкнутому племенному телу, он предпочел апостольские воззвания к церквам и просвещенье язычников, необрезанных, воскрешению одной-единственной утраченной речи — чудо собеседования на всех живых языках, крохотному национальному государству — соборную стратосферу под куполом Нового Рима, обещавшего собрать все народы, дабы вручить им ключи и слово. Говоря в терминах Канетти, закрытой толпе он предпочел открытую. Но вскоре обнаружилось, что выбранная им идеология-толпа не справляется с недугами, ради исцеленья которых он отдал себя большим числам и увидел в них Абсолютную Волю, и что вообще с этой толчеей происходят странные вещи. Широчайшая и всемирная, она почему-то была слишком узка, чтобы сохранить в себе длинный ряд созидавших ее церквей и подвижников, чья некогда безупречная репутация теперь ставилась им в укор и служила основанием для отлучения. Разумеется, не нашлось места в этой неверной толпе и философу,

и он более не претендовал на него, окончательно породнившись с ролью свободного изгнанника отовсюду. В 1940 году в Пиренеях под угрозой быть плененным гестапо он принял яд и, возможно, почувствовал на себе бесплотные необременительные зовущие семитские прикосновения тех, кого о ту пору уничтожали по той же причине.

Пятьсот страниц книги Элиаса Канетти — рассказ об открытой и закрытой массе-толпе, которая неизменно оказывается узкой для большинства ее насельников. Масса вступает во взаимодействие с механизмами власти, фигурой властителя, инстинктом убийства и зовом смерти, если допустить существованье последнего. Это взаимодействие переходит в противоборство и длится до той минуты, пока из всех агентов войны не останется в живых одна смерть. Тогда масса-толпа собирается снова, потому что индивидуальная гибель для смерти уже не питательна.

Своеобразие смерти в том, что она распоряжается не только всеми видами истребления и натурального ухода, но поддерживает также социальное самообеспечение и обмен. В затерянных мирах это происходит с той нелицемерной наглядностью, что присуща лишь архаически-самодостаточным общежитиям, избавленным от проклятия благодарности белолицым наставникам. На востоке Эквадора обитают индейцы живарос, самое воинственное племя Южной Америки, обладающее избытком слабо заселенной территории. Ни государства, ни какой-либо иной политической организации у них нет; в мирное время они живут отдельными, разбросанными там и сям на большом удалении семьями под управленьем старейшин, но мирное время является невыносимым испытанием для живарос, стремящихся сократить промежутки меж войнами, которые сводятся к тому, что одна группа индейцев выслеживает другую, дабы с ней расквитаться. Живарос не верят в естественную смерть; если домочадец все-таки умирает, значит, его заколдовал враждебный ведун, и святая задача родственников погибшего — определить, кто именно наслал проклятие, и достойно отомстить чародею, ответив на убийство убийством. Как уже было сказано, семью, сплотившуюся для ведения боевых действий в военную стаю, отделяют от недругов изрядные расстояния, до злотворного колдуна с его бормотанием, воплем и пляской — не один день пути, и обязательная для родственников кровная месть «возможна лишь в том случае, если они сумеют отыскать врага. Следовательно, живарос ищут друг друга, чтобы мстить друг другу, и поэтому кровную месть можно считать формой социальной связи»: вне зоны отмщения они никогда бы

не встретились. Узнав же, что походы эквадорианских индейцев служат исключительно целям разрушения, я проникся к ним сугубой симпатией, ибо, во-первых, волнует захватывающий максимализм этих пространственных изысканий, а во-вторых, со дна души всплыло воспоминание о ханжеской оторопи, коей сталинская послевоенная энциклопедия наук, искусств и ремесел сопроводила рассказ о набегах сельджуков, отличавшихся «варварскими опустошениями»: там, стало быть, тоже царило прекрасное истребительное неистовство, и вместо того, чтобы снаряжать в багрянородно-порфироносную ставку караваны с шелками, коврами и Приамовым золотом, воздух заволокли презрением — пожаром завоеванных супермаркетов.

Подводя итог важной для Канетти темы живарос, иллюстрирующей коммуникативную паутину смерти и строение тесной, закрытой толпы (воинской стаи), отметим, что истинная и выстраданная страсть индейского следопыта — это голова неприятеля: из похода следует вернуться по крайней мере с одним таким трофеем, который затем подвергается затейливым препарациям и усыхает до размеров среднего кулака. Особо удавшийся экземпляр воздвигается в сердце победного празднества, где бесслезные глазницы этой маленькой тыквы, уподобленной алтарю кровососущего капища, созерцают милитантные танцы, обрядовое опьянение, могучее поглощение пищи и вторым зрением молят о том, чтобы за их высохший взгляд в свой черед отомстили.

Уже беглый охват «Массы и власти» убеждает, что наукой здесь, к счастью, не пахнет — хоть один не захотел себе погребального полотна и повапленного гроба специальных жаргонов. Мыслей в книге уж как-нибудь больше, чем в табельных социоштудиях, а организация их иная, и порой мнится, будто взыскательную, но не педантичную понятийность положил под язык ритор старой, сдержанной выучки. Или скорее натурфилософ пополам с постюнгианским алхимиком, ибо толпа анализируется автором через живые стихии и геральдические эмблемы процессов, состояний и качеств. Масса и есть натура — природа, разъятая на первоэлементы. С лесом ее роднит медленное произрастание, застилающее солнце. Песок есть образ ее неисчислимости. Ветер имеет плотность дыхания и отдан духам, а также знаменам, с помощью которых народы обозначают воздух над собою как свою собственность. Море всеохватно и ненаполнимо, и в слове «океан», пишет Канетти, оно возводится в церемониальное достоинство — им намерена обладать толпа, жаждущая для себя всеобщего принципа. Кроме того, масса похожа на море непрерывностью своего голосового усилия, она

шумит, как море, — неумолчно. Огонь повсюду равен себе и распространяет по земле всеуравнивающую справедливость, сжигая любой объект, что попадается ему на пути. Таковы избранные символы массы, в которой массовый человек находит отдохновенье от бесприютности и панических чувств, веющих на него из-под руки Неизвестности.

Нужно ли говорить, что тысяченачальник, господин этой массы, подобного утешенья лишен? Зная, чем чревато нисхождение в толпу без охраны и телесное растворение в ней, он не может избавиться от снедающего его, как любого другого, тактильного страха пред Неизвестным и потому обречен быть одиноким. Архетипический образ властителя — Минотавр в лабиринте своей безысходной неуязвимости, время от времени взрывающейся от вторженья в убежище конкурента с еще более чудовищным ликом. Но сама по себе власть есть попытка защититься от гибели, и ее центральный феномен являет собой триумф выжившего, который стоит над мертвым. В этом властитель стремится обрести компенсацию за свое одиночество. Вот лежит мертвый, и вот возвышается победитель, но убил он не столько соперника, сколько великое множество мертвецов, ибо его власть и жизнь зависят от приращения под ногами этой покойницкой массы. Как правильно заметил истолкователь, в подножии власти не стоят, а лежат толпы — толпы мертвых. Стоит только властитель, коего непрерывная эрегированность дублируется вертикалями статуй, дворцов и соборов, в которых тоже воплощается его государственная воля к могуществу и непреодоленная личная изоляция. «Вы одиноки в мире, огромная площадь тонет в беспредельном мраке ночи. Статуя — это ваш двойник, она двоится в ночи и отражается в ней. Вы одиноки, и ваше одиночество двоится» (Жан Жене или кто-то похожий).

Властитель надеется перехитрить свою смерть, однако даже ему неизвестно, откуда она может прийти. Чтобы ее избежать, он принимается убивать заранее, без разбора, и тем самым оказывается внутри апории, неразрешимость которой сводит его с ума. Действительно, чем больше реальных или воображаемых недругов он уничтожит, тем светлей станет пространство вокруг его тела, но тем большую ярость он возбудит в оставшихся, прежде чем успеет поселить в них любовь. Интеллектуальный долг властителя — выбрать: убивать ли противников стройными целесообразными кучками или пойти до конца и очутиться одному на земле, хоть и это сомнительно, потому что полет его, вероятней всего, будет оборван. Как правило, властитель остается в недоумении и уже не способен отличить громоздящуюся перед ним смерть от безутешности своей необеспеченной жизни.

Есть труды знаменитые и вместе с тем непрочитанные. Трактат Элиаса Канетти — из их числа. С момента его появления прошло 37 лет, а выводы «Массы и власти» пропущены мимо рассудка, и даже собранный в сочинении эмпирический материал не задержался на фильтре сознания тех, кто по роду занятий обязан внимательно перелистывать книги. Помню, как меня поразили восторги Мишеля Фуко по поводу иранской, под водительством аятолл, революции 1979 года, в которой, в отличие от других массовых возмущений, мыслитель прозрел беспрецедентную всеобщность народного выплеска, когда не отдельные, особо активные элементы толпы, но все населенье страны и столицы завалило своими телами династию Пехлеви. Как странно, думал я в замешательстве: ну ладно, его восхитила тотальность исламской манифестации, напророченной кумской сивиллой из своего авангардного прошлого, — и вправду ослепительно черное зрелище. Однако для Ирана нимало не уникальное, вопреки восклицаниям французского автора. Из плошки поденного варева трудно судить о столь хитрых материях, но хотелось бы знать, как удавалось Фуко сохранять медальный облик историка и философа, отстаивая неповторимость тегеранских пожарищ-79, если в столице шиитов и раньше десятки раз возгоралась точно такая же революция. Только имя у нее было не черное — красное: День Крови, десятый день траурного месяца мухаррам, алое цветение праздника бичующихся рыдальцев, поминовенье Хуссейна, убиенного внука Пророка. Канетти цитирует очевидца этого слезного исступления, ибо шииты — паломники плача, паладины мечты о глазах, непрерывно сочащихся влагой, и о сердце, истекающем кровью в память обезглавленного Хуссейна, могила которого в душе каждого верующего, в колыбели всех новорожденных: «500 000 человек, обуянных безумием, посыпают себе головы пеплом и бьются лбами о мостовые. Им хочется стать добровольными мучениками, изощренно калечить себя и убивать себя целыми толпами <…> Некоторые из них к вечеру умрут, многие будут изрезаны и покалечены, и белые рубахи, окрасившись кровью, превратятся в погребальные покровы. Они уже не принадлежат этой земле». Как легендарная карфагенская печь разжигала свою утробу младенцами, так иранская революция потому и заслужила прозвание традиционной, что жадно питалась традицией «плачевных и экстатических» действ — закавыченные эпитеты перехвачены безвозмездным ленд-лизом у Вячеслава Иванова, который в бакинскую свою бытность ласково углядел в щелочку тамошнего мухаррама местной выделки флагеллантов шахсея-вахсея («Горе, о горе, Хуссейн!») и завел их в подстрочное

примечание к «Дионису и прадионисийству» — колониальным довеском к Загреевым, с размазанной кровью, рыдающим заголеньям под флейту, пляшущим песням козлов и к растерзанью увитого плющом божества, обреченного вернуться новым пьяным вином, процессией и дифирамбом. Шах Мохаммед Реза Пехлеви экстазы шиитов не жаловал, мухаррам недолюбливал, а стране желал осиянности воинской славой и нефтяными огнями зороастризма. Но плачевный перформанс прорвался наружу, и воистину надо было быть великим французским философом, чтобы не распознать в революции возобновления старого действа. Так, китайское буйство 60-х, может быть, означало восстание отреченных блуждающих снов даосизма против конфуцианского неподвижного почитанья чинов — называл же себя Мао одиноким монахом, бредущим под прохудившимся зонтиком сквозь непогоду.

Обо всем этом, сообразовав материал с переменчивым ходом событий, легко было справиться у Элиаса Канетти. О многом другом в его книге написано тоже. Она полнится образами не находящей себе места, непрестанно перетекающей массовой бесприютности и фигурами власти, что вонзает в подданных жало приказов, т. е. жало угрозы и исполнения смерти. Король Уганды ест один, словно лев, и протыкает копьем каждого, кто объявится в момент трапезы: разумеется, он с нетерпением ждет появления нарушителя (оно едва ли случайно), чтобы, не отрываясь от пищи, утолить свой голод убийства. Делийский султан Мухаммед Туглак уничтожал целые провинции и, собираясь завоевать Китай, послал в Гималаи 100 тысяч всадников, которые должны были перебить местное диковатое население и расчистить проходы в Поднебесную. Из всей армии в Дели вернулись десять человек, которые были показательно казнены султаном. И угандийский король, и Мухаммед Туглак, и самый главный, с высушенной головою врага, старейшина всех когда-либо живших и заколдованно-мертвых живарос боялись прикосновений Неизвестного, не могли спуститься в толпу и мстили ей тем, что стремились проредить ее оскорбительную плотность. Если считать, что, несмотря на все превращения власти, она в основных своих диспозициях неизменна, а в книге Канетти эта теорема доказывается с садомазохистским геометрическим прилежанием, значит, властитель и далее будет втыкать в массу острие приказа, и лишь от несущественных исторических частностей зависит, приведут ли смертный приговор в исполнение сразу или жертва получит отсрочку.

Последние слова сочинения звучат так: «Смерть как угроза — это монета власти. Очень легко, складывая монету к монете,

скопить огромный капитал. Тот, кто хочет стать сильнее власти, должен научиться без страха смотреть в глаза приказу и найти средство вырвать его жало». Но как это сделать, Канетти не объяснил, и непонятно, возможно ли вообще добиться такого бесстрашия.

10. 07. 97

В ПАМЯТЬ ВАРВАРСКОЙ РОСКОШИ

Двадцати пяти лет от роду он прошел страну с юга на север и постучался в Милан. В карманах гулял ветер, снизу на карте трепыхалась материя, по которой в темноте своих скудных портняжных свершений с булавками во рту ползала мать. Волевой же основой и причиной похода, как во все времена утренних анабазисов честолюбия, был несмываемый сон, блуждающий миф и завет — эпидемический, от века бродячий сюжет о великом намерении, что, единожды коснувшись сознания и в нем поселившись, уже по иному лекалу кроит подходящее тело, заставляя его навылет прошибать городские врата. Четверть века спустя один из диктаторских учредителей международного стиля, избранный экземпляр в океане фабричного производства, он был застрелен бесстильным человеком толпы, подтвердившим свою серийную принадлежность еще одним, пятым по счету, убийством. Парадокс же заключается в том, что никакая стоящая наособицу августейшая особь не смогла б сделать больше для уже повсеместного и окончательного (если остались несведущие) насаждения имени Джанни Версаче, нежели анонимный преступник, самим родом занятий принужденный бежать взоров публичности и растворять свою видимость в массовом пузырящемся киселе.

Такая смерть не бывает случайной. И сейчас уже кажется, что это сама демократия, прицелившись из револьвера отщепенца, отомстила тому, кто столь преуспел на дорогах ее либерального мира, кто был внятной, издали различимой частицей ее печени, желудка, души, но объективно, по внутренней сути — о, конечно же, ни о чем не догадываясь, опьяненный удачей всего им содеянного, — находился в странном противоречии с этой толерантнейшей из анатомий.

Идеальный образ демократии означает равенство голосов в хоре, их самостоятельность и неслиянность. У каждого голоса собственная правда акустики. Он должен быть расслышан сквозь общий гомон торжища или беды, подобно тому как выкрики рыночного единоличника, сколько ни заглушай их ором базарных коллег, доходят до ушей покупателя, а стоны больных не оптом, а в розницу улавливаются госпитальной сестрой. Иерархический постулат идеальной, умопостигаемой демократией опровергнут. Пирамидальная непререкаемость замысла окутана ненавистью и презрением. Древнее правило, по которому власть обладает не заурядно-фактическим, но традиционным и отприродным, записанным в гроссбухе судьбы верховенством над клубящейся у

подножия магмой, — выведено в разряд оскорбительных исключений. Церемониальный балет сущностей, выпархивающих на сцену строго по номерам, сообразно рангу и чину, выбит единовременным, во все стороны сразу, коловращеньем событий. Вертикальное подчинение пасует пред сочинительной организацией мира, равномерно и смежно располагающей свои элементы на гладкой горизонтальной поверхности; так на столе раскладывают карты пасьянса или на блюде — откочевавшие с противня куски пирога.

Тем самым демократическая образность враждует с идеологией Стиля. Стиль — это монолог, главенство одного голосового усилия, победа над другими попытками речи, кляп на губах, покамест еще не проникшихся благодетельно-необходимым единством. Абсолютистская идеология Стиля есть деспотическое преодоление расхлябанного материала, которому следует навязать жесткую форму, осмысленную иерархическую структуру неравенства. Это стальное начало, вычерчивающее твердые бороздки по воску, а любое письмо и любая устная речь, обращенные к сидящему с залепленным ртом собеседнику, содержат в себе жало приказа, повеление выслушать, прочитать и немедленно выполнить. Стиль противостоит индивидуалистическим принципам демолиберализма. Вопреки старой близорукой сентенции, это не человек, но огромные толпы людей и соответствующие египетским числам потребности госдизайна, который, в свою очередь, есть порождение Стиля, его сквозного архитектурного и орнаментального исступления: чтобы зазвучал монолог, чтобы время застыло в пыльных складках знамен, в преувеличенном великолепии ритуалов, мундиров, бальных нарядов, бронзовых с прозеленью тритонов, чтобы оно осело на бархате императорских лож, — тысячи безымянно-безгласных хористов должны стать удобрением. Стиль — орудие тирании, сказал польский эмигрантский писатель, и был прав, ибо столь последовательное упорядочивание материи, пресуществляемой то в каменноглыбую тяжесть усыпальниц и химер, то в ангельскую светоносность исторических прозрений, может быть достигнуто лишь системами, обнимающими своим зрением весь окоем. Но Стиль и сам является тиранией, глубокой реакцией и сверкающей тьмой. Или уж он, как всякая нестерпимая красота, управляет той областью, где реакция и архаика сходятся с будетлянским прорывом, и недаром философ, первым напророчивший консервативную революцию в форме морозного византизма, понял проблему как изуверскую — стилистическую: все пусть провалится в тартарары, но эстетику сберегите, краски монархии без нее выгорят и поблекнут, а если

уж суждено наблюдать последний римский пожар, то из окон жилища артиста Нерона — и сгореть вместе с ним. Закономерно, что почитатель философа, русский подпольный прозаик 70-х годов XX века, тяготея к «узору», каллиграфии и слезной, задушенной интонации, видя в них средоточие словесных художеств и, следовательно, мечтая о Стиле, вынужден был сто лет спустя прикоснуться ко всем черным стрелам из колчана своего вдохновителя, сызнова вычерпать всю надменную бездну его мракобесия, включая и однополый вектор любви.

История западной демократии есть история борьбы против Стиля. Без его одоления либеральное общество не смогло б утвердиться. Примерно четверть века назад эта задача была поставлена вновь, в основном применительно к эстетическим вертоградам постмодернизма, но зато с предельной отчетливостью вавилонского уголовного уложения. После девятого вала компьютерной революции и упадка Берлинской стены эту программную цель ретроактивно соотнесли и с другими территориями жизни и вскоре посчитали достигнутой, а садам было велено цвесть во всех полушариях. Идеология постмодерна (конца истории, по социально близкой версии постапокалипсиса), воспринятая как объективно возобладавшая реальность, что забавно перекликалось с разгулом провозглашенных ею возможных миров, стала политкорректным кодексом вседозволенности (это, конечно, оксюморон) и легализацией победы над Солнцем — над Стилем. Диалог, атмосфера доверия, отказ от пророчеств, действительно невозможных в местах круговой поруки. Нежелание иметь дело с какой-либо глубиной, спектр наблюдений ограничен поверхностью, кожей. Разоблачение претензий на аутентичный язык, полное равенство способов речи. Приятный разговор с каждым из них, передразнивание больших монологов, их ерническое, не лишенное ностальгии поминовение.

Меж тем еще есть очаги, где большие усилия Стиля не вовсе обречены на бесплодие, где они существуют как некая неотменимая данность, о природе которой предпочитают не думать, дабы не утруждать себя лишними мыслями. По интересному стечению обстоятельств, эти пристанища архаики с внешней стороны смотрятся рекламным знаком капитализма, со стороны ж внутренней тем паче в него намертво вгрызлись, едят его мясо и снабжают систему свежими соками или, напротив, отборными метастазами — кому что по вкусу. Но именно в считанных и наперечетных великих Домах моды по сию пору кружатся живые тени творческих и, что не менее важно, жизнестроительных сил, которыми полнились стилистические

эпохи. Для начала как не отметать средневековое строение орденских этих союзов (у них и название-то феодальное и династическое — Дом), управляемых непререкаемой властью магистров. Спору нет, любое амбициозное дело, взошедшее на перегное могучих вложений, устроено очень нелиберально и, нимало не напоминая дискуссионный клуб, в который хотела затащить компартию большевиков оппозиция, обычно руководимо одним, максимум узкою группой товарищей, однако тут, на этом павлиньем поприще, вырос незаживающий полюс беспрекословности, какая-то крайняя Тула волюнтаризма, где Джанни Версаче отведена была главная роль. «Все будет так, как решу я» — его диктаторская вечная присказка, с которой годами уживались семья, обслуга, помощные звери и завоеванный им потребительский мир. Досадно, что он не женился на сестре, а всего лишь завещал ей свой бизнес: была бы дивная Птолемеева гемма, воскрешенное чудо эллинистического высокомерия, когда весь космос сжимается до кровосмешения двух, впрочем, не отменяющего братско-сестринской субординации.

Самодовлеющая, во-вторых, красота. Чрезмерная, морально ущербная, амальгамирующая идеал Мадонны с привычными содомскими предпочтениями (на перо просится и будет оставлено втуне множество Достоевских цитат). Отвлеченная от прагматики, как бы ставшая чистым искусством, если таковое возможно. Неизвестно кому адресованная. Разумеется, известно кому — очень богатым, и все же не им, но скорей провиденциальному зрителю, немигающему зраку, что смотрит из угла масонских гравюр. Формально изделия эти можно выписать, купить, заказать, но подлинный смысл подиумных шествий, их праобраз и архетип — в поэтике императорских парадов, в священно-блудной символике оргий и церемоний, затеянных не для того, чтобы после их окончания распродавались одежки участников, окропленные кровью невидимых жертв.

Манеру Версаче и на этом знойном рынке отличал азиатский радикализм, азианское красноречие. Он был рожден одевать дворы Дария, Камбиза, Кира, так сочетая роскошь с удобством, чтобы длинные рукава не мешали обычаю проскинезы, простиранию вельможи пред повелителем. На его долю выпала всего лишь буржуазия, но, украсив коллекцию серебряными жуками свастик, он выказал — нет, не свои политические симпатии, о которых не распространялся или их не имел, а безупречное пониманье того, что манера питается Стилем, его тираническим монологом, который на закате левого Солнца должен звучать откуда-то справа, из лунного льда.

Далее, в значительной мере стараниями Джанни Версаче,

Мода разродилась небывалой, неприкосновенной женскою расой, живущей в пуленепробиваемых емкостях, что опять-таки далеко от принципов демократии. Недостижимость этих языческих богинь красоты разнится даже от недоступности кинодив, ибо последние, наоборот, очень доступны благодаря тиражированию, их реальное бытие — на экране, и обладает ими легион. «Моделей» же, сколько ни размножаются они иждивеньем TV и журнального глянца, призывают по-театральному справить свой обряд во плоти, где их наблюдают лишь приглашенные избранные и где даже эта специальная публика не в силах дотронуться до медленно проплывающих тел. Ослепленные гностическими иллюминациями правители позднего эллинизма учредили б какой-нибудь Гелиополис для философов и красавиц, дабы от них зародилось совершенное племя, которому будет подвластен весь мир. Александр, устроивший бракосочетание эллинов с Азией, с десятью тысячами отборных персидских невест, тоже нашел бы, чем по достоинству занять топ-моделей, как их приспособить для нужд всесветного синтеза. Но, должно быть, их нынешняя тотальная недоступность — жест еще более дерзкий, еще менее популистский, и Версаче знал ему цену, поскольку от женщин был независим и смотрел на них отстраненно, холодно, вчуже.

Можно гадать, если кому интересно, почему он и другие главные люди этой профессии выбрали себе однополую участь, что здесь было причиной, что следствием — исходная ли гомосексуальная расположенность завлекла их в Высокую Моду или сам дизайнерский клан, эта замкнутая монастырская корпорация, под страхом отлучения и расправы велит соответствовать своему половому уставу. Не исключено, что это форма защиты от непрерывного посягательства очарования, а то даже профессиональная этика и условие деятельности: артисту нужен зазор меж собою и материалом, и коль скоро художник, как Ив Сен-Лоран, чертит прямо по женскому телу, значит, он должен быть от него дистанцирован и к нему относиться с тою же отрешенной эротикой, с какой Йозеф Бойс оперировал войлоком, жиром и медом. Вернее, однако, иное — зов Стиля. Есть густая, чудовищно нелиберальная связь между гомосексуальностью и особым, свойственным только этому вектору обожанием красоты (нередко и даже как правило — культом пышной, пошловатой красивости), есть прозрачное родство этой эстетики с жаждою подчинения власти — оперной, подавляющей, золотой и багряной или кожаной, стальной, револьверной и тоже неотвратимо влюбленной, тоже постанывающей от удовольствия. Этот комплекс благосклонно усвоен институтами современного

демолиберализма: кино и балетом, модой и галерейной индустрией, но в подкорке, в исподнем его — соучастие в недемократических повелениях Стиля, пусть донельзя разжиженных, продажных, лукавых. Италийские красоты Версаче в этих двусмысленных диспозициях были заметны. Не укрылись они и от филиппинского педераста, если это был он.

В статье, запущенной в Интернет журналистами из Майами, сделана попытка реконструировать последние месяцы жизни убийцы и жертвы. О первом не ведомо ничего, кроме хроники предыдущих четырех умерщвлений с обязательным издевательством над полицией — поймай, если можешь. Поступки второго расписаны почти поминутно. Результатом скрупулезности репортеров стала Плутархова сравнительная биография или, точнее, новый вариант «Бледного пламени», где в финальных главах гротескного комментария подробно рассказано, как траектории преступника и поэта сближаются, сближаются, и вот звучит выстрел, знаменующий точку пересечения. Все случилось по писаному, за исключением эмблематики и смысла расправы. В «Бледном огне» убивают неизвестного широкой публике стихотворца и по совместительству скромного университетского лектора. В Майами-Бич карбонарий-завистник застрелил во всей земле воссиявшего диктатора варварской роскоши, арбитра и павлина манеры, местами переходящей в жестокий и праздничный Стиль. Таким он уже и останется, ежели памяти мировых институций будет угодно навсегда сохранить имя артиста.

24. 07. 97

ВОЗВРАЩЕНИЕ ЛОЛИТЫ

Литературные пятидесятые отмечены тремя взрывами, находящимися в до сих пор не проявленной связи. Это нобелевская лекция Альбера Камю (точней, несколько выступлений его, собранных в книге «Шведские речи»), «Доктор Живаго» Бориса Пастернака и «Лолита» Владимира Набокова. То, что впоследствии — когда возбуждение улеглось — никого из истолкователей не осенило эти события сопоставить, свидетельствует не об одной только умственной лени и деградации любопытства, но и о смене критериев, ориентиров. Традиционное поле рассмотренья идей и субстанциального прояснения литературы как сущего в минувшие десятилетия распахивалось небрежно, без интереса к тому, какой будет борозда и взойдет ли зерно. Академический сеятель и хранитель занимал свое трудолюбие иными материями. Он либо по-дедовски корчился на поприще честного фактосбора, либо назойливо шарил в штопаных закоулках исподнего своих подзащитных с целью выведать секреции их творческих желез, либо белкою растекался по древу Текста как такового, и там, средь шумящих ветвей заповедного Иггдрасиля, овладевало им состояние, о котором на все времена сказал экс-московский художник: порою мне кажется, что нет ни правого, ни левого, ни верха, ни низа. В этой срединной позиции воистину не наблюдалось различий, и тот, кто, погрузив сознание в бесприютность, сумел сжиться с рассеянным маревом таинств и всеединств Текстуальности, все остальное уже пропускал мимо зрения, ибо к тому же был опоен особым философическим зельем по прозванию «фармакон», сочетавшим забвенное врачевание с беспамятностью отравы. Исправляя промах кафедральной науки, мы вынуждены самостоятельно означить контуры сходства и расхождения упомянутых сочинений, чтоб без помех и во всеоружии домотканого метода перейти к киноэкранному возвращению крошки Лолиты. Сперва ж вскользь коснемся биографической сферы — личных отношений писателей.

Друг с другом им, к счастью, встретиться не привелось, но Пастернак и Камю под занавес своих жизней (земные их сроки исполнились с интервалом в несколько месяцев) обменялись теплыми письмами, и французский лауреат в трудную для Бориса Леонидовича пору старался всячески его поддержать и ободрить: так, в проповеди с нобелевского амвона он применил к русскому брату титул «великий», этой чести не удостоив никого более из современных поэтов, романистов, философов. О Набокове их

высказывания нам неизвестны. Кажется, они оставили его без внимания, хоть сомнительно, чтобы автор «Бунтующего человека» и новейшей редакции Сизифова мифа, этот жадный, придирчивый, рассерженный, увлеченный читатель, мог не заметить ураган Лолиту, как романтично окрестил свое детище сам автор — в поэме с ключом, отворяющим барочный ларец его — «Бледный огонь». Зато Владимир Владимирович инспектировал триумфаторов с присущей ему саркастической тщательностью, и если иноземец Камю волновал его не в первую очередь, то в Пастернака он бросил Зевесовой молнией, огнем издевательского негодования. Он и раньше его не любил, сквозь обиду, зависть и ревность его не любил, а «Живаго» и спровоцированный этой книгой скандал, вследствие коего автора, дотоле в Европе известного лишь элите, вызубрила международная домохозяйка, совершенно выбил Набокова из равновесия. Изощряясь в обиднейших прозвищах, он хотел доказать, что цена этому опусу — гривенник (one dime) в базарный день супермаркета, что художественно он на лубочном уровне Чарской с мистическими позывами, но мир его аргументы не выслушал, и тем паче им не внял Голливуд, сварганивший клюквенный хит про эту ужасную революцию, разлуку и метелями занесенного доктора, и звуки любви, поездов, полустанков и расставаний, сложившись в мелодию, заворожили публику, как змею. Набоков еще всласть высмеял Пастернакову слезную жалобу, отрядивши на место России измученную ханжеским остракизмом нимфетку, но больше ничего сделать не смог, а потом история отсосала из казуса живой интерес, обратив его в достоянье доцентов. Воображаемая очная ставка трех могла б, таким образом, вылиться в коалицию двух против одного, и, похоже, тексты их отразили точно такое же соотношение солидарности и отталкивания.

По нашему мнению, все три произведения — лекция и оба романа — трактуют исконный для европейской мысли вопрос о свободе воли и возможности выбора, связывая эти понятия с самореализацией и гибелью творческого человека. Для атеистического моралиста Камю категории эти существовали бесспорно, для него они не были опровергнуты; напротив, история века напитала их новою кровью, в буквальном значении кровью. Долг писателя в том (лекция посвящена назначению и ответственности художника, литератора), чтобы, не вступая в регулярную армию, быть добровольцем борьбы, сурового братства. Тогда урок, извлекаемый им из красоты, будет уроком не эгоизма, а соучастия, принадлежности, беспафосного разделенья страданий, сплотивших множество одиночек. Воля

свободна, выбор открыт — как бы ни орудовали обстоятельства, а обычно они рвут на куски, побеждают их актом стоического неповиновения, хоть заурядному разуму эти действия предстоят лишенными смысла, резона, надежды. Сизиф вкатывает на гору камень, понимая, что ему придется до скончанья времен возобновлять эту бесцельность усилий, и все же страдальцу принадлежит его участь. «Камень — его достояние. Каждая крупица камня, каждый отблеск руды на полночной горе составляет для него целый мир. Одной борьбы за вершину достаточно, чтобы заполнить сердце человека. Сизифа следует представлять себе счастливым».

Для христианского моралиста Пастернака свободная воля, выбор и неотклоняющееся, пусть тело раздавлено глыбами, самопроявленье артиста тоже венчают собой иерархию ценностей. Их стабильное присутствие в мире служит условием существования сферы этического и, следовательно, гарантом возможности индивидуальных этических действий, сквозь которые неизбывно просвечивает их абсолютный нравственный регулятор, пример и праобраз — крестная жертва. Новый порядок, отобрав у доктора все, не лишил его выбора неучастия в египетском всепроникающем торжестве. Он свободен сказать свое «нет» кривде бесправия и отвергнуть оба предложенных ему эпохой пути — путь циничного приспособленья к реальности и путь мазохистского перевоспитания своего естества и характера, когда в подчинении открывается псевдогегельянская радость сотрудничества с уничтожающей тебя исторической непреложностью. Душа художника Живаго нетленна, бессмертна. Она перевоплощается в тетрадь прекрасных стихотворений, каковые, августовским шафранным лучом освещая эту печальную повесть, катарсически очищают души читателей и ниспосылают им прощальное утешение.

«Лолита», в Европе опубликованная чуть раньше «Шведских речей» Камю и пастернаковского романа, а в Америку допущенная в том самом 58-м, озаренном факельной пляской вокруг снежных костров «Живаго», — загодя с обоими сочинениями полемизирует, ставя под сомнение категории выбора и внутренне свободного артистического выражения. Закоренелый эстет и прожженный художник поведения Гумберт Гумберт не волен ни в чем. Он не выбирал свою педофилическую любовь. Это решила судьба, этот вердикт вынес его организм, чьим постановленьям он должен повиноваться. Он не выбрал Лолиту, а был обречен на нее, приговоренный к тому, чтобы взвалить на себя преступный груз ее малолетства и собственного непостижного уму вожделения. Он не в силах предпочесть греху

добродетель (читатель не остается в неведении о том, что герой манифестирует фигуру Порока), поскольку притяжение полюса нравственности исчезает, сталкиваясь с фаталистической миссией Гумберта — служить полпредом греха. Греха, не взятого им на себя, но зачем-то ему предуказанного. Он не выбирал эту отвратительную цивилизацию закусочных, автострад и мотелей, и в каком-то символическом плане, наподобие того, как иносказательно толкуют «Песнь песней» или суфийскую лирику, высвечивая в них спрятанные и кодирующие смысл текстов богословские шифры, в «Лолите» можно заподозрить конфликт и трагический культурный обмен между отравленным европейским упадком и американским жизнерадостным извращением, в результате чего обе стороны погибают. Художник Гумберт не свободен в обращении со своим телом, словом, поступком, любовью. Он пожизненный арестант этой доли, и тюрьма, куда он попадает, сполна избыв фабулу грешника, на закате свершенных пороков, тюрьма, где он пишет свою исповедь и где ему суждено умереть, лишь внешне, формально, но нимало не сущностно отличается от всегдашней среды его обитания, от субстанции и агрегатного состояния его доострожной судьбы. Дискредитируя утешительную мифологию персоналистического волеизъявления, Набоков предвосхищает безжалостный скептицизм построений, наделяющих категорию Автора фиктивностью, ибо так называемый Автор (в романе его роль исполняет эксцентричный артист Гумберт Гумберт) — эфемернейший образ, иллюзорный конструкт, испаряющийся в объективных потоках Языка, Желания, Культуры и Смерти. Скажи такое считавшему себя повелителем слова Набокову, и он взашей выгнал бы теоретиков, в которых — будь то бородатая иудейская делегация с венских кушеток или эмиссары любых иных койко-мест — неизменно опознавал неудачников и шарлатанов. Но с тем, что в романе изображен мир фатума и надличного принуждения, что художник в нем гибельно скован, беспомощен, а душа его смертна, — спорить стал бы едва ли. Больше того, прямо все разъяснил, указав, что лучшей к «Лолите» аллегорической иллюстрацией будет история научившейся малевать красками обезьяны, не сумевшей нарисовать ничего, кроме прутьев своей зоопарковой клетки. Даже любовь, нерассуждающая любовь на пределе повествования, не освобождает героя, потому что и эта высокая страсть, в отличие от страсти Сизифа или Живаго, дана ему не как выбор, а как приговор.

«Лолита» — лучший роман Набокова. В нем манера его, весь образ его писательства и писательский образ сосредоточили безупречную полноту достоинства, ни единой малости не

пожертвовав недостаткам. Попросту говоря, здесь нет и следа той мерцающей и весьма огорчительной пошловатости, от которой литературная позиция Набокова не избавлена в других его, из числа известных нам, сочинениях, за вычетом разве что «Бледного пламени». Попробуем объясниться, упредив возгласы оскорбленных поклонников. Когда некто без устали, с маниакальным упорством, годами выискивает в других один и тот же порок, есть основание предполагать, что и сам он с бессознательным ужасом разглядел в себе эту порчу и мечтал бы избавиться от нее или уж, чтоб не мучиться, с головою в ней утонуть и дать себе полную волю. Владимир Владимирович всю жизнь воевал с пошлостью. Пошлость сквозила повсюду — в авторитарных устройствах политики, цивилизациях непрерывного потребления, международно признанных авторах, целых народах (к примеру, в немецком) и национальных литературах (опять же немецкой в первую голову — от Гёте до Томаса Манна). Хуже всего, что бациллы заболевания угнездились и в главном эпидемиологе — писателе Набокове. А как иначе охарактеризовать эту восхитительно комичную, на грани дворянского китча, спесь сановника слова, который и после утраты последнего Рима продолжает корчить из себя курульного эдила, трибуна, сенатора и императора поруганных идолов чистого творчества; как еще обозвать эту заботливо охраняемую позу браминского одиночества и демиургической холеной значительности, эту осанку волка-отщепенца, киплинговского Акелы, с презреньем взирающего с холма на бездарное копошение стаи; как еще отнестись к запоздалому романтизму того, кто декларировал свое отвращение к романтическим рецидивам? «Приглашение на казнь», «Дар», даже монументальная кунсткамера «Ады» — кровь в них испорчена стилистически не оправданным высокомерием, и заметны пигментные пятна дурного расчета, неуразумения иерархии сущностей: как над Чернышевским ни изгаляйся, его жизненный стиль и экзистенциальное дарование строги и величественны, и в каждой странице судьбы Николая Гавриловича, в каждой странице литературы его можно утопить с десяток банальных Годуновых-Чердынцевых. Но «Лолита» от этих изъянов убереглась. Тут все стрелы вонзились в самое сердце.

Это была преамбула, предвестие короткого разговора о возвращении на киноэкран нимфетки — бедной девочки Ло. Отчего мы так затянули вступление, увлекшись попутно и тематически боковыми фигурами? По двум неравновесным причинам. Во-первых, рассуждать об этих предметах приятно, и не часто выпадает такая монета. Как заметил один публицист,

полемизируя с неогегельянской статьей Фрэнсиса Фукуямы о закате истории, грех не обсудить философию Гегеля в журнале «Foreign Affairs». Во-вторых, хотелось обзавестись подобающим идейным контекстом, оборудовать сцену, в нужных позициях расставить помощных зверей и великих статистов, в общем, как следует подготовиться к встрече, ибо в только что сделанном фильме Адриана Лина мотивам приговоренности к фатуму и пожизненного заключения в непереносимой судьбе отведена, может быть, главная роль.

Показанный сначала в Европе, фильм не сразу нашел прокатчиков в Америке. Деньги решают не все — вот главный урок этого зрелища. Шестьдесят миллионов, съеденных постановкой, отдыхают, коль скоро в работу включаются — нет, не цензура, не идеология, а политкорректный механизм культурного страха, общий дух национального времени-бытия, его, с позволения вымолвить, Zeitgeist, когда первоклассник, коснувшись губами щеки школьной Лолиты, идет по разряду сексуального домогательства, и сидеть ему в камере с Гумбертом Гумбертом. Педофилия нынче неходкий товар, сказали в прокате не знающему коммерческих неудач киноавтору, на счету которого, между прочим, «Flashdance» и «Fatal Attraction»; потерпи, пока ситуация не исправится. Адриан Лин должен благословлять свой переплет: помимо дармовой рекламы, он получил (мимовольно, должно быть) подтвержденье того, что спасительное для искусства сопротивление материала по-прежнему существует, а за такую новость можно приплатить из собственного кармана. Страшно подумать, что испытали бы йенские, допустим, романтики, увидев, как проклинаемые ими филистеры строятся в очередь за еще не дописанным «Генрихом фон Офтердингеном», сплошь исповедуя Новое Средневековье, магический идеализм и паломничество к Голубому Цветку; полагаю, свихнулись бы с горя. В картине Лина нет ничего недозволенного, за исключением вышедшей из доверия темы, развернутой благодаря скрупулезному, гораздо более внятному и откровенному, чем в старой версии Стэнли Кубрика, следованию набоковской эротической оптике. Подчеркнем: эротической, потому что «Лолита» оперирует воображением Эроса, а не развратной, если идти за этимологией, Porne.

Суждение это констатирующее, не оценочное. Разница между эротической и порнографической литературой (наши симпатии безоговорочно принадлежат последней, и чем она гуще и безоглядней, тем лучше — вот и оценка) не в том, что первая щекочет на расстоянии, а вторая по-свойски лезет в промежность. Возбуждающее воздействие эротики, именно вследствие ее

ласковой ненавязчивости, часто бывает сильнее, чем у грубого или грубейшего порно. Неверны и суждения, согласно которым порнолитература, выставляя перед собою лишь цель соблазнения, безразлична к художественной стороне дела и работает не со словом, а с оперативно-вербальной его симуляцией, мобилизованной исключительно для того, чтобы расшевелить половые органы: эстетический уровень немалого числа образцов порнолитературы позволяет рассматривать их в рамках словесности как таковой. Суть в ином. Порнографическая литература — литература не практического целевого задания, а моноидеи. Это замкнутый, исступленный, предельно идеологизированный мир вожделения (единственной идеологией является здесь само вожделение — в себе и для себя), которое, достигнув невозможной, несбыточной концентрации, отрешается от своего первичного содержания и обретает черты абсолютной невинности. Не роман соблазнения и не идейный роман, но роман моноидеи — все та же дьявольская разница. Эротическая литература, помимо своего эротизма, интересуется множеством других вопросов — любовью, политикой, историей, психологией, социальными отношениями, классовыми различиями. Литература порнографическая сосредоточена на беспримерной, отвлеченной чистоте вожделения и иного мира не знает. Ближайшей параллелью к этому герметизму будет любой повествовательный жанр, охваченный замкнутой и непрерывной моноидеологической оргией. Крайние формы производственной прозы (Пьер Амп, например); отдельные экземпляры криминальной беллетристики, особенно ярко горящие мыслью о преступлении, не допускающие ничего, кроме этой мысли (розановское, из «Опавших листьев», замечание о дешевых сыщицких книжечках, со страниц которых алыми буквами светило и бросалось Crimen Crimen Crimen); сочинения, всецело поглощенные идеей неравенства, борьбы и необходимости уничтожения человеческих рас; книги авторов наподобие маркиза де Сада, где с помощью экстремистских парадоксов асексуальности обсуждаются предельные случаи господства и подчинения в обезбоженном мире; радикальные, ни единой мелочи не оставляющие без надзора, утопии общественного устройства — вот непосредственные типологические аналоги порнографической литературы.

«Лолита» происходит из Эроса и не несет в себе моноидеи, но в ней есть доминантная тема, основная модальность. Это, как уже говорилось, программно воспринятая версией Лина модальность несвободы, непринадлежной судьбы, суетливо-бессильного многословия художника, сиротства его жертвы и соблазнительницы: античная кинодрама, парки лепечут и ткут

свою пряжу, запутывая в ней персонажей. Положения, обстоятельства, природа, дорога, Лолита увидены зрением Гумберта и от него производны; им некуда деться, и все, что находится в зоне этого взгляда, все, что вынужденно и принудительно вторит его направлению, ракурсу, перспективе, — льнет к развоплощению, трепещет уничтожением, молится о том, чтобы его стерли и вычеркнули. Кто кого совратил — не имеет значения, поскольку там, где распоряжается предначертанность, отношения причины, следствия и моральной ответственности становятся несущественными: всем агентам события предстоит умереть в общий срок, они безвинные соучастники своей совокупной аннигиляции. По отзывам тех, кто воспользовался спецприглашением Адриана Лина посмотреть фильм у него в монтажной, они стали свидетелями замечательно пессимистического и, если угодно, рокового повествования. Возможно, именно это и вызвало недовольство зорких прокатчиков, ибо зрелище безвыходной участи и безвременной смерти способно обеспокоить публику больше, чем созерцание неприличных страстей.

09. 10. 97

ЧЕРНЕЕ ЧЕРНОГО

Говорят, что британская островная словесность, еще недавно столь боязливая, бежавшая натяжений и парусных вздутий, точно желая навеки проститься с обременительной ролью владычицы литературных морей, внезапно отяжелела, завела во чреве надежду и, неровен час, разродится обетованием. Ходит слух, будто она сызнова ощутила вкус к полнокровному слову и готовится по-ренессансному пышно отпраздновать торжество своего послезакатного воображения. Самые пылкие наблюдатели, предвосхищая события, уверяют даже, что околоплодные воды уже расступились и будущее присутствует в настоящем, а в доказательство бережно, дабы не нарушить гармонии, указуют на веселящиеся органы нового бытия. Нет безмена, чтобы взвесить основательность этих пророчеств и тем более смутных свидетельств (Фемида на ощупь перебирает иные предметы и гирьки), нет повитухи, готовой поручиться за искренность намерений роженицы, и все же хор голосов, твердящих о почти свершившемся возвращении английской прозы, сдается, и вправду резонирует не с пустотой, но с самозабвенным пением волшебных существ, что издревле обнимают своим покровительством слово, счастливо разуверившееся в лживых посулах Сирен.

О, конечно, это отчасти преувеличение и щедрый аванс. В тех пределах, где сегодня происходит литература, путешественник — будь то наблюдательный обитатель Сатурна или сотканный с эпистолярным тщанием перс — может не опасаться погибнуть от избытка впечатлений. Его не завалят циклопические (ибо как Одиссею-Улиссу без Полифема-циклопа?) обломки воскрешенного мифа, леди Чаттерли не станет, докучая оргазмами, душить его в объятиях дворянского эроса, но по-свойски присоветует навестить менее изощренные экземпляры, ужас скотных дворов и казарм Океании игриво поманит сквозь дымку и окажется платным развлечением для японских туристов, ядовитый гротеск Бодрого нового мира стократно превзойден и пресыщен прямодушнейшим Диснейлендом, а если, осатаневши от разочарований, захочется беседы и ласки, то и с этим полная незадача: миссис Дэллоуэй навсегда улетучилась со своим файв-о-клоком. Короче, нет ничего равнозначного высокому модернизму, но тут уж великобританцев бессмысленно укорять — сей капитал повсеместно растрачен.

Что же осталось? Вы не поверите — главное. Убеждение в том, что литературу необходимо продолжить, несмотря на

круглосуточную рекламу постистории, влекущей за собою дедраматизацию всех конфликтов и, следовательно, оскудение механизмов повествования. Традиционно английское, этически осознанное прилежание, когда репутация подтверждается не манифестом, не принадлежностью к стае, но непрерывностью творческой воли, переплавляемой в текст. Национальная гордость, желание, чтоб иностранцы и впредь говорили, что в Лондоне нынче веселей, чем в Нью-Йорке.

Наконец, то, без чего литература вовсе немотствует, чахнет, без чего она замыкается территорией провинциальной своей недостаточности, — авторы, их громкие, с европейской и мировой акустикой, имена как ориентиры успеха, коммуникации, самоосуществления; имена как примеры того, что успех и по сей день может быть критерием подлинности, а не только умения притираться к наличным условиям. Назову, чтобы не быть голословным (руководствуясь при этом только собственным вкусом и прихотью), несколько из ряда вон выпирающих персонажей, а затем сосредоточу вниманье на том, ради кого и затеяна эта заметка.

Антонию Байет хочется отнести к природным явлениям, коим свойственна неиссякаемая циклическая возобновляемость. Один толстый роман за другим; в промежутках, как принимают душ и включают музыку после тяжелой работы, — вереница повестей, рассказов, эссе, каких-то иных, не учтенных жанрами образований. Антония, Антония, давно собираюсь спросить у нее: почто гонишь меня, жено, в библиотеку и магазин перелистывать неподъемные следствия твоего сожительства с музой? Не дает ответа. Так туча проливает дождь, так приносит земля урожай, так ежегодно производят младенцев женщины аграрных сообществ. Но вот высыхает влага во облацех, истощается почва, теряют силу мужчины, оскудевает плодородие матерей аграрных сообществ, а Байет по-прежнему не ведает об усталости. «Владение», ее центральный роман, — паноптикум, лежбище, свальный грех английских повествовательных стилей, скрупулезно разложенных вдоль всех направлений движения времени или разом распахнутых веером, и тогда возникает издевательский эффект синхронии. Пародийное вмешательство в каждую из манер, их оглаживание против шерсти и по филейным частям, заигрывание с эпохальными предрассудками, вивисекция всего, что можно вскрыть, вынуть и разглядеть на просвет.

Если для Байет эта кощунственная имитация чужого языка была методом одной книги, то для Питера Акройда она стала стержневым принципом мышления. У него вообще нет своего голоса; медиум, маг, стилистический чародей, он уже в первых

вещах отказался от так называемой авторской речи, и теперь через него изъясняются другие или, если угодно, из письменного тела прозаика глаголет Другое. В «Последнем завещании Оскара Уайльда» сочиненные Акройдом предсмертные излияния великого эстета кажутся правдоподобнее нотариально заверенной Исповеди самого Оскара. Точно так же автор чревовещает елизаветинцами, поздними романтиками, георгианцами: совершенно спиритическое и духовидческое, ничуть не ярмарочно-балаганное, ощущение. Выходец из малоимущей семьи, ныне корректный джентльмен, Акройд прячет в складках своего трудолюбивого артистизма нигилистическое отвращение к цивилизации, демонстрируя его осторожными порциями, — замедленный яд, сочащийся из уст персонажей. В «Доме доктора Ди» один благополучный герой невзначай и как бы безадресно любопытствует, а чего б это лондонским бродягам и оборванцам не сбиться в кучу да не отправиться на штурм ночных клубов, дорогих ресторанов, гостиниц — вот была бы потеха. Кажется, неуловимый, без следа растворившийся в чужом слове нарратор и сам, приключись такая оказия, не побрезговал бы головешкой для костерка общего погромного дела, но он таится, отмалчивается сквозь все эти речевые потоки, доверяя свое подсознание лишь безлично разматывающейся истории.

Впрочем, на роль главной Шахерезады аглицкой прозы претендует нынче не Акройд, не Байет с ее недавней восточной побасенкой о любви джинна и средних лет фольклористки, но, пожалуй, Джулиан Барнс. Его «История мира в десяти с половиной главах» стартует в условной библейской точке потопа — всякому ясно, что история не имеет начала, как не знает она и финала (лишь иссякновенье внимания Шахрияра, совпавшее с зарождением в нем настоящего чувства к рассказчице, заставило ограничить прародительское сказание конечным числом ночей) и тянется, тянется, сворачиваясь все новыми кольцами, то вдруг распрямляясь стрелой, то столь же неожиданно устремляя течение вспять. Увлекшись этой канонически постмодерною прозой, в которой так раздражавший Уайльда упадок вымысла-лжи перерос в цветущие насаждения имагинаций, читатель, соблазненный пестрыми россказнями, бросается к другим книжкам Барнса, и тут его ждет элегантный подвох. «Дикобраз» — не авантюрно-восточная, а восточноевропейская повесть; имбирно-мускусные метаморфозы любви и сладкого телесного странничества вытеснены тошнотворною гнилью политических разложений, помойкой клаустрофобной психики, самодостаточным, как у беккетовских обрубков, монологом о статическом прошлом и предательстве тех, кто вознамерился

вырвать из этой вечности время, наполнив его хоть какой-то, пусть невнятной и промежуточной, жизнью. Барнс долго считался молодым писателем и вдруг стал одним из лидеров среднего поколения; за литературную молодость предстательствуют уже иные фигуры. Например, Ирвин Уэлш со своим трогательным, депрессивным, психоделичным и, как выражается поколение Икс, вставляющим романом, что пропорхнул по экранам обрядовым фильмом с тем же названьем — «Trainspotting». Уилл Селф, автор «Великого Эпеса», слегка повзрослел (ему стукнуло 35), но терпеливо взлелеянная им слава первого лондонского анфан террибля отодвигает сроки инициации в мир взрослых мужчин, который, похоже, внушает Уиллу сущее омерзение, ибо там от него потребуют ежедневно ходить на охоту, непонятно зачем хранить верность одной-единственной женщине, кланяться совету старейшин и, будто мало было запретов, отказаться от героина — любимой отдушины Селфа. Пока парень успешно от всех отбивается, представление новой книги устраивает не то в серпентарии, не то в обезьяннике, а героином ему удалось зарядиться и на борту экс-премьерного самолета Джона Мейджора, после чего литератора вышибли из газеты, по поручению коей он летал вместе с правительством на никому на фиг не нужную «встречу в верхах».

Ни один из них не хуже (не лучше) другого, каждый сполна заслужил Букера с Антибукером, но 1997-й стал годом Мартина Эмиса, чему беспромашной виною — роман его «Night Train» («Ночной поезд»). Сын знаменитого Кингсли Эмиса, Мартин сызмальства сидел у литературы в печенках, попутно пристально ознакомившись с работою органов пищеварения и утилизацией всех отходов, главным образом напечатанных. Столь ранняя осведомленность в изящном не отбила юноше аппетита, и вскоре младшего Эмиса уже нельзя было отодрать от машинки. Сегодня сам черт не поймет: то ли Мартин — сын Кингсли, то ли последний — отец своего отпрыска и, ежели рассуждать по-арабски, наконец заработал себе честное имя; слава обоих весьма велика, но сын, похоже, чуток вырывается — не на корпус, так на ноздрю. Мартин — удачливый автор нескольких прозаических опусов, «английских повествований», как он всегда повторяет: добротных, неистребимо сюжетных, с основательным психологическим субстратом и непременным сумасшествием в знаменателе. Начинается традиционно, с небольшой сардонической поствикторианской подначки, и незаметно соскальзывает в полный аут, в кромешное изнеможение, впрочем, тоже улыбчивое, освежающее и уже довольно конвенциональное.

«Ночной поезд» — непривычный для Эмиса жест, но

читавшие Бориса Виана и Владимира Сорокина разберутся, в чем дело, хоть Мартин до такого уровня не дотягивает. Технологически это совершается так: берут некий текст, а верней, целую жанровую матрицу, допустим, американский черный триллер или русский идейный роман, и поверх этих немного обветшавших страниц по старинному монастырскому опыту палимпсеста сочиняют новую прозу или стихи. Момент пародийного разоблачения, надругательства над каноном и той социальной идеологией, которую он представляет, в данном случае видится не очень существенным. Иное гораздо значительней: самостоятельной ценностью обладает работа с культурой, с ее мифами, омассовленным сознанием, панцирно отвердевшей практикой ее речи, уже вымерзшей и безмолвной от нестерпимо частого употребления. В исходном материале — распластанном, захватанном потными пальцами поколений — в результате якобы издевательских препараций открывается спрятанное содержание, потайная субстанция души, и пациент, охнув от изумления, вернувшись к чувству и боли, начинает активно сотрудничать с хирургическим скальпелем. Итогом этой работы становится новое, плодотворное измерение метафизической паники и безумия. Виан, следуя в фарватере американского боевика, написал образцовый экзистенциальный роман; Сорокин, манипулируя тургеневской и достоевской традициями, вывихнув их к сумасшествию, достал до корней русской литературоцентричной цивилизации. Мартин Эмис выбрал сходный вектор пути: источником вдохновения для него послужил черный фарс американского полицейского чтива (напрашивается назойливо-неотлучная аналогия с киноязыком Квентина Тарантино) и криминального телешоу. Чернее черного — вот сверхзадача «Ночного поезда». Жанр доводится до точки психоза, и тогда начинает звучать другая мелодия: ужаса, жалости, холодного сострадания. Город-спрут. Преступные страсти. Мистика поиска и погони. Зрелище растерзанной плоти. Таинственное соучастие жертвы и палача. Справедливость как теорема, нуждающаяся в доказательстве. Сомнительность нравственного закона. И превозмогающая все непотребство этика женщины-детектива, неуклюжей, гротескной особы, порой принимаемой за мужчину. Вот канон, с которым работает Эмис, вот та ночь, которую он стремится сделать абсолютно непроницаемой.

Насколько ему удалось сгустить мрак? Трудно ответить определенно. Коммерчески — безусловно, ибо книга пошла нарасхват всюду, где привыкли к American English и уже не берут в толк, что автор над этим наречием потешается. Выдвигаясь со

стороны чистого творчества, над Эмисом можно и позлорадствовать, поскольку подчас не писатель манипулирует жанровой матрицей, но она, со своею вульгарной ухватистой силой, раскладывает его на операционном столе, заставляя в необработанном виде глотать штампы pulp fiction и потихоньку стилистически маразмировать. Эмис далеко не Виан, это нужно признать с беспощадностью. Но коль скоро тонкая штучка известного литератора обглодана до костей, значит, он победитель, а с ним, истым лондонцем и патриотом, — вся словесность английская, о чем см. выше, все выше и выше, хоть и там правды нет.

22. 10. 97

ОХОТА НА БАБОЧЕК
Изобразительное искусство

Ретроспективная экспозиция Роберта Раушенберга собирает осенние толпы под сводами музея Гугенхайма, одного из крупнейших хранилищ искусства XX века. По словам художника, начиная работу в зазоре между абстрактным экспрессионизмом и только рождавшимся из тумана поп-артом, он мечтал сделать местом своего обитания ту территорию, где искусство и жизнь оберегают как свою неслиянность, так и возможность беспрепятственного взаимопроникновения. Остается признать, что в столь изменчивом пространстве, то сжимаемом до ничтожного лоскутка, то совпадающем с ойкуменой американского мировидения, сосредоточены важнейшие органы поп-арта, и, следовательно, автохарактеристику Раушенберга должно распространить на это направление в целом. Поп-арт — машина превращений. Устройство для алхимических трансфигураций объектов искусства в реальность, которая под давлением экспансии образов сама обращалась в художество, дабы последнее опять стало жизнью. Ареной этих круговоротов и явился поп-арт, по сей день поражающий неусыпной работой в архиве. Представлять дело так, будто он жаждал избавить изображение от глубины и низвести его к чистой поверхности, до полного истребления размазав по ней автора композиций, — значит инфицировать организм предрассудками, не подкрепленными даже авторитетом главных разносчиков этих бацилл (плоскостную трактовку визуального эпоса развивал, в частности, Ролан Барт). Довольно и беглого, из любого угла перспективы, огляда оснований этого стиля, чтоб убедиться, что все обстояло иначе — навыворот, наоборот.

Поп-арт был новейшей иконописью, в той же степени плоской, что и бездонной, окутанной воскурениями национальных потребностей, снов, желаний и ставших реальностью галлюцинаций. Без остатка вобрав в себя смысловую целокупность породившей его космосферы американизма, он заставил наглядное возвыситься до священного, так что в образах Мэрилин, Элвиса и столь же одушевленных эмблемах автомобиля, бейсбола, томатного супа и кока-колы запечатленность иконописных ликов, составивших постиндустриальную потребительскую галерею тайны и святости. Иконы, конечно, не возбраняется считать плоской поверхностью, но даже разуму атеиста и тем паче агностика, если этот разум не

полностью отказался от вертикального измерения бытия, доступно узреть в них нечто большее, нежели темперные гладкие доски с наплеском легендарных сюжетов, а именно — расписные врата в невидимую сверхреальность. В данном случае этой областью незримого стала трансценденция американского мифа, воплощенного с такой шокирующе откровенной наглядностью, какая во все времена полагалась синонимом непостижимого. Да, живое лицо, даже лик, свидетельствующий приближение личности. Сошлемся хоть на Флоренского, но что значит «хоть», уж он-то, «мой тихий, мой славный», иконопись потупленным своим ласковым зрением полуславянина-полукавказца изуверски проницал как никто, острее Савонаролы, умноженного на Боттичелли, и безумная жалость, что на смехотворную пару десятилетий разминулся с поп-артом: уж он-то, отец то есть Павел, из благовоннейшей (решительно нечем дышать), почти еретической загустелости своего православия оценил бы сверкание воцерковленных этих изображений, пришедших, кто б мог помыслить, из самой антихристовой бездны антирелигии прагматизма, их размах оценил бы, их католичность или, иными словами, всемирность — и, так распознав, увеличил бы количество примечаний к воздвигнутому им Столпу. Лик, личность, живое лицо. А вы говорите: Элвис, Мэрилин, кока-кола, соковыжималка, электрический тостер, бейсбол — геральдика ужаса, идолища восстания масс, их божества и бесчувственные изваяния их рекламных кумирен. Нет, не так: свет согревающий, сияние душеполезное, пусть не без языческих отблесков, от ларов, пенатов, помощных зверей и домашних — ибо вся цивилизация нынче Дом — охранительных демонов. Поцелуйная трепетность сообщений, посредств и касательств: love me tender tonight.

Столь же бесспорно, хотя тут мерещится парадокс, что именно поп-арт, а не какая-либо другая методология производства изображений, подверг фигуративность самому жестокому из всех уготованных ей в этом столетии испытаний. Обычно с фигуративностью боролись, как со многим прочим в истории — посредством прямых богоборческих жестов убийства, и свободное от объедков литературы пространство открывало себя беспримесным геометрическим отношениям формы и цвета, определяя новую диалектику профанного, сакрального, жизнесмертного. Но, как во всяком убийстве, даже если речь шла о храмовой жертве, труднее всего было спрятать труп. Умерщвленная фигуративность неотменимо сквозила в самом акте отказа от нее, из чего происходила большая неловкость. Исключительная дерзость поп-арта состояла в его принципиально обратной, реверсивной стратегии. Фигуративность не просто

была возвращена на принадлежащее ей ранее место, но вообще не осталось такого участка, который бы не был стигматизирован абсолютизмом фигуративного возрождения. Сравните с телом св. Себастьяна: на его поверхности якобы можно заметить пробелы меж кровью и стрелами, но это иллюзия, мнимость оптического отклонения от свойственных этому телу значений, ибо на самом-то деле тут всепоглощающая уязвленность ранением — жалом в плоть. Очевидно, что когда некоему феномену вменяется в долг повсеместность присутствия, это присутствие не то чтобы совсем перестает ощущаться как данность, но становится опустошенным наподобие бесконечно возобновляемой словесной формулы, в которой начинают работать механизмы уничтожения смысла. Все, что доводится до предела и переступает предел, обращается в собственную противоположность. Тотальность и вездесущность поп-артной фигуративности, утвердившейся в борьбе с мистикой абстрактного экспрессионизма, привела (то был сознательно рассчитанный ход) к полярному и остраняющему эффекту превращения ее в чистый геометрический символизм совершенно абстрактного свойства. Поп-арт был гораздо большей абстракцией, нежели абстрактный экспрессионизм, но главнейшее чудо заключалось в том, что, насаждая и пародийно утрируя фигуративность, а посему уничтожая ее, он умудрился не опустошить собственно фигуративного смысла (как, повторяем, выветривается значение постоянно твердящихся слов), не растерять ни крупицы религиозного содержания этой иконописи, чей рассудительный и пронизывающий («рассудочная пропасть») мистицизм в искусстве XX века сопоставим разве лишь с супрематическим.

Это могло случиться только потому, что поп-арт твердой рукой провел воскрешенную им фигуративность сквозь смерть и она, умерев, в нем снова воскресла для смерти и потустороннего существования в каких-то других инкарнациях. Что не имело опыта смерти, недостойно и жизни. Возрождаются лишь доподлинно испытавшие свою гибель. После того как поп-арт вернул еще трепыхавшуюся, несмотря на все усилия абстрактного искусства, фигуративность и наконец умертвил ее, дабы она обрела этическое право воспрянуть из гроба, она сподобилась эффектного воплощения в постмодерне. Бытие это, разумеется, лукаво, подозрительно и астрально, но другого от победившего и, должно быть, уже опочившего постмодернизма ждать не приходится.

Исчезновенье художника? Стирание риторического, осеняющего изображение образа автора, растворяемого в плоской поверхности? С полной ответственностью заявляем, что и это —

куриная слепота теоретиков, типичная сумеречная аберрация, не выдерживающая ни семиотической, ни экзистенциальной проверки. Пожалуй, нигде с такой исступленной последовательностью не утверждалась вознесенность художника над творением, осанка превосходства его над тварной материей, служащей пищей мозгу и пальцам, вроде того как в психически отклоненной метаистории Даниила Андреева гаввах, кушанье смерти, распаляет вожделенье диктатора. Уорхол всегда говорил, что художник выше искусства, ибо только он, медиум, демиург, культурный герой, скрепляет своим всеприсутствием безостановочно размножающееся изобилие арт-выделений, относящихся к различным и равноправным практикам делания, будь то производство статичных объектов, перформанс, кинематограф, журнальная литература или хеппенинг светской жизни — все, что Энди испробовал и сделал ниже себя. Он же не уставал восхвалять славу и деньги как совершеннейший тип артистизма, обещая пятнадцать минут популярности любому двуногому, и то было не тщеславием корыстолюбца, отстегивающего малым сим от своих щедрот небожителя, но глубоким и точным исповеданием веры.

Поп-арт работал с мифологией социального, которой интимнейшее выражение — слава и деньги. Следовательно, чтобы подтвердить свое право на труд, поп-артист должен доказать собственную способность их завоевывать; в противном случае художественные и технологические его притязанья беспочвенны. Как указывал доктор Геббельс, настоящий критик есть тот, кто по первому требованию государства может предъявить самолично изготовленный образчик искусства, коему он так долго учил других. Деньги и слава выражают магическую потенцию производителя и служат надежнейшим индикатором его профпригодности, его онтологического соответствия мифу и ритуалу избранного им искусства, его неиссякшей способности слизывать влагу с корней социального мифа и общенародной мечты — материй, из которых и скроена греза поп-арта. Когда вождь племени уже не в силах ни вызвать дождь, ни обеспечить колошение злаков, преемник своими руками удушает ослабевшего вождя прямо в хижине. Безвестный и бедный художник popular art есть нонсенс, этот недочеловек, наказавший себя так, как его не накажет никто, не заслуживает и милосердия насильственной, извлекающей из забвения смерти. Кроме того, деньги и слава принадлежат к фундаментальнейшим модусам бытия, и если кому все-таки улыбнутся-осклабятся напророченные Уорхолом четверть часа популярности, ему должно знать, что под щелканье объективов он инаугурируется в

существование, переживая в этот момент, точно какой-нибудь анабаптист, свое истинное — первое, а отнюдь не второе рождение. Помните об этом, навещая в Гугенхайме Роберта Раушенберга — живую историю и хронографию поп-артистизма.

Французскую живопись лучше смотреть в Париже, там ей, как ни верти, самое место. Пьер-Поль Прюдон (1758–1823) и Жорж де ля Тур (1593–1652) одарят вас незамутненным зрительным удовольствием. Первый из живописцев преуспел как мастер античных мифологических сюжетов, второй подвизался на ниве священной истории, годами иллюстрируя Библию; также ему удавалась пестрая бытовая эмпирика современности, всяческий жанр, в котором он добивался чудных эффектов — как если б разглядывать одеяния или обнаженное тело сквозь по обыкновению дрожащее пламя свечи. Об остальном можно навести справку в пособии, например в многотомном Гомбрихе для прилежных студентов и одержимых амоком самообразованья любителей.

Германия, если перефразировать толстовскую максиму, мучительно любит идею истории — истории вывихнутой, искалеченной: своей и, того не меньше, чужой, уничтожавшейся ею полвека с лишним назад. За исключением Израиля, это единственная страна (уже и Россия не в счет), где Вторая мировая, правда не в такой, как у нас, катастрофической форме, не закончилась и после падения Великой китайской Берлин-рассекавшей-стены и, возможно, не завершится даже с уходом последнего из задетых этой войной. Перед тем как погрузить публику в вынужденно компаративистский и, без преувеличения, кросскультурный осмотр арт-образцов, созданных по обе стороны Стены в 1945–1989 годах, выставка в Martin-Gropius-Bau («Германские образы: искусство из разделенной страны») предлагает изрядный ассортимент осужденного нацизмом дегенеративного творчества, в частности живопись Пауля Клее, но гвоздь экспозиции — автопортрет Феликса Нуссбаума с желтой звездой и документом, удостоверяющим еврейское происхождение мастера (вскоре после написания этой работы художник погиб в лагере).

Не так просто истолковать Нуссбаумов ошеломляющий жест, чья внутренняя сосредоточенность превзойдена лишь разомкнутостью его в сторону гипотетически вероятных и непостижимых из пределов картины существ, которым и адресовано послание. Естественная, банальная, очень по-человечески объяснимая интерпретация этой предсмертной художественной воли свелась бы, вероятно, к тому, чтобы осмыслить последнюю как разговор с демонами истории и/или с

так называемым провиденциальным собеседником — без расчета на то, чтобы услышать от тех и другого какую-либо связную версию происходящего. Интерпретация эта побуждает увидеть в этой работе в том числе и протест, но, скорее всего, и такой вывод неверен. Прибегнем к аналогии из иной вероисповедной и культурной традиции, в начальную пору формированья ее еще не отрекшейся от родительского лона иудаизма, до времени против него не восставшей.

Крест, что любому известно, был в римской системе координат (как не опознать в нем, действительно, пересечения ординаты с абсциссой, будто заведомо, вопреки слепоте наказующих, определенного для снайперского прицела во все стороны света) позорным орудием казни. На нем распинали рабов — около шести тысяч уцелевших в проигранном столкновении с Крассом повисли вдоль дороги из Рима в Капую, откуда выхлестнулся мятеж гладиаторов. Но вот крест сколочен для одного галилеянина; зная свою судьбу и необходимость в ней такой смерти, человек этот не хочет умирать, плачет и молится, чтобы его обнесли уготовленной чашей, и, однако, когда наступает неизбежность креста, делает этот римский позор орудием своего сверхчеловеческого жертвенного самоопределения, центральным символом опыта, что уже дышит ему вослед и чья покамест двухтысячелетняя (ведь неведомо, сколько еще впереди) протяженность как бы собрана в одну слепящую точку, чтобы затем мерно воссиять по всей длине времени.

Жест Феликса Нуссбаума — такого же, переворачивающего свойства и смысла. Это не жалоба, не протест, уж, конечно, не разговор с неизвестным потомком, который заметит работу на выставке, воспроизведет ее в глянцевом журнальном формате и тиснет о ней пару строк, и не метафизический, в духе Иова, раскалывающий небо бунтарский вопрос. Это не нуждающийся в зрителе акт решающего самоопределения, демонстрация предельной тождественности с собственным происхождением, личной участью и родовою судьбой — и готовность принять их под знаком позорной, с точки зрения убивающих, желтой звезды. Впрочем, толкования эти излишни, поскольку работа Нуссбаума говорит сама за себя.

13.11.97

ГОРОД ИМЕНИ ХОГАРТА

Есть особая порода художников, связавших свою судьбу с городом. Это не умственный и даже не творческий склад, а биологический тип. Рассуждая рационально, они понимают, что переход за черту урбанизма сулит им взволнованность встреч с неиспорченным вследствие беспримерной своей первозданности поселянином. С честнейшим жилищем его, охраняемым прилежанием домотканой жены и застенчиво-чутких юниц-дочерей, просыпающихся, подобно розовоперстой заре, — на заре. Со всяким тучным волом и скотом, что созываются рожком пастуха, как свирелью козлоногого Пана. С листьями трав и кроной дерев, отраженной зерцалом до дна проницаемых вод, где медленно ходит плотная рыба. Короче, с самой что ни на есть изначальной Природой, которая от первичных времен утвержденья искусств питает художества, служит для них идеалом, заставляет искать на лоне естественных своих совершенств кастальский ключ поэтических вдохновений и, в свой черед, увлекается инспирациями подражающего ей мастерства, — но необоримый инстинкт, побеждая аргументы сознания, гонит художника восвояси, в дымные городские громады, и лишь там, вдали от полей и лугов, реализуется в созидательном росчерке и поступке. Уильям Хогарт (1697–1764) подарил себя Лондону классицизма, чья архитектурная стройность и воздушные пробелы меж зданиями наводят на мысль о соответствующей упорядоченности человеческих фигур и характеров, напоминавших, должно быть, церемониальный балет, где сюжеты выпрыгивали из-за кулис в строжайшей последовательности номеров и артисты, эти соразмерно блуждающие числа натурального ряда и стражи чистоты своих функций, составляли ансамбль или прозрачное общество, не сталкиваясь ни на земле, ни в полете. Однако это ошибочная арифметика, и хореография тогда танцевала иная.

Лондон походил на супермаркет за полчаса до объявленного вторжения неприятеля. Там беспрерывно, точно в колониальном кик-боксинге, пихали друг друга коленями и локтями. Даже высокое социальное происхождение не всегда могло уберечь от толчков в бок или спину с вульгарным и хамским, как смесь пива и джина, присловьем вдогонку («Улица пива», «Улица джина» — Хогарт самостоятельно изучил топографию этих убойных ершей, вернув их, наглядности ради, к исходным ингредиентам). Лондон был брюхом, не научившимся опорожняться. Его распирало, а оно все толстело, изумленно прислушиваясь к своей канонаде, от

миазмов которой не была застрахована и галантная роскошь. Великие города той поры еще не овладели искусством экспансии, расширения, спасительного рассредоточения. Вместо того, чтобы, как это происходит сейчас, возрастать за счет окрестных земель и не окончательно загустевших предместий, делясь с ними избытком своего населения, они гребли что ни попадя внутрь, ближе к сверхуплотненному сердцу, и являлись ужасная скученность и нестерпимая вонь от соседства живого и мертвого: по-взрослому суетящихся, плохо вымытых тел или кричащей, окровавленно-слизистой новорожденной плоти — и трупов всех возрастов, всех сословий, свозимых на кладбища, расположенные опять-таки близ центральных артерий, чтобы не тратить времени на транспортировку покойников, неоправданно вычитая часы и минуты из бюджета столь коротко живущих живых.

Патрик Зюскинд в романе своем «Парфюмер» описал одно из таких кладбищ эпохи — Погост Невинных в Париже между улицами О-Фер и Ферронри. Туда восемьсот лет подряд свозили усопших, десятками вываливая их в длинные ямы, громоздя тела в казавшемся бесконечным подземном хранилище мертвых, подкрепляя седьмой уровень разложения сорок шестым, а тот обменивался червями с девятьсот тридцать пятым, и это продолжалось почти до самого штурма Бастилии и революции (возможно, и спровоцированных этим смрадом, наподобие того, как чума, согласно Антонену Арто, вызывается воплем из сумасшедшего дома), когда взбунтовавшиеся обитатели на свой собственный лад смердевших кварталов заставили власть уничтожить погост и организовать на его месте новую вонь — торговую, рыночную. Зюскинд нашел метафору для выражения сплачивающей тесноты, для коллективистского ритуала, парадоксально объединявшего богатых и бедных: запах. Можно, закрыв глаза, укрыться от неприятного зрелища. Так поступают многие и годами сидят в темноте, не замечая того, что они и вправду ослепли. Можно закупорить уши и вплоть до кончины отгородиться от внешних шумов. Но нельзя уберечься от всепроникающей радиации запаха или, иными словами, от эликсира общественности, ибо ты сам есть частица зловония массы и только внутри ее смрада находишь свою квазииндивидуальную самость. Толпа — это, вероятно, сообщительный зуд, синхронность расчесывания одних и тех же болячек или рев, раздирающий тысячи глоток. Однако прежде всего это запах, а значит, реальная связь меж тобою и теми, от кого тоже за версту разит теснотою и социальностью.

Как-то, читая повесть одного современного русского литератора, я вздрогнул от совпаденья своего недоумения с

авторским. Он не мог догадаться, и я в такт ему разводил над страницей руками, каким образом в XVIII веке, когда людей на неизрасходованной промпрогрессом планете было сравнительно мало — раз в семь или девять меньше, чем нынче, а девственность невозделанных плодородий томилась сладким предчувствием первых семян с картины некоего сверх-Милле, чей сеятель, управляя стихиями, вот-вот обласкает всех голодающих, — каким образом, повторяю вопрос, откуда, из каких церковно-приходских глубин мизантропии могла вырваться провидческая ересь мальтузианства и накрыть своей тенью ветхозаветный, для англиканского священника обязательный императив: плодитесь и размножайтесь. Римский клуб был дальше самого ненавистного Рима, а Мальтус стучал колотушкой, звенел в колокольчик, надсаживал голос тревогой, как если б от этого громкозвучия зависело, просуществует ли крещеный мир до 1984 года.

Теперь-то у меня есть ответ, подсказанный приятелем и собеседником. Мальтус видел Лондон и подозревал о Париже. Обширные зоны, стремительно, с многократным перевесом над детской повальною смертностью, прираставшие бедняцкими ярусами и слоями, чтобы археологии будущего было удобней откапывать эту геометрическую прогрессию упадка и разрушения. Фабрики отчуждения труда и обреченность фабричных, положение которых, по слову никогда не покидавшего пределов России поэта, было горше участи оплаканных Радищевым крепостных. Вечный недород даже там, где все должно было в срок уродиться и всех с лихвой прокормить. Вполне достаточно для того, чтобы поставить плотину трактата на пути нового разлива индустриальных рабов с их запахами козла, неперебродившей деревни и механической смазки, нечленораздельной ругательной речью и бессмысленным назначением. Как знать, не была ль и Французская революция ответом на демографический вызов и не сама ли Природа, обожествленная Идеологией, учредила во храме своем Гильотину и принялась зорко следить, чтоб ни одна голова не упала в корзину, не окропив ораторской кровью жертвенник Разума. Логика истребления, похоже, имела объективные, натуральные корни, не объяснимые ни борьбою за власть, ни чьей-либо личной жестокостью, ибо террор, принявший обличье войны и экспансии, успокоился лишь после того, как император, сей легитимнейший сын революции, столь успешно совладал с избыточным количеством граждан, что из самых густых муравейников почти вовсе исчезли мужчины, а женщины в течение нескольких лет не имели ни любви, ни младенцев.

Созданные Хогартом изображения соотносятся с этим термитоподобным фоном эпохи. Живописец и график, он был выпестован тою же перенаселенностью города, в котором даже избранный класс не мог одолеть тесноты и спасался в поместьях, где во всю прыть разгонялись собаки и лошади. Результатом этого воспитания и пафосом взлелеянных им художественных предпочтений стало то, что антропологическое и экзистенциальное измерения личности оказались у Хогарта поглощенными социальным и роевым назначением человека, его несмываемой принадлежностью к сословию, классу, профессионально-технической группе, а еще верней — о, гораздо верней — причастностью массе, толпе, междудействию и всесмешению урбанизма. Человек есть насекомое и молекула общего запаха, этого, как уже говорилось, универсального эликсира сообщительных связей, на которые личность обречена самим фактом рождения в месиве ей подобных существ. Человек пахнет касаниями, трением о чужие тела; он пахнет взглядами, шумящей и соленой, как море, молвой и неиссякаемым посторонним намерением вовлечь его в бесконечность других переделок. Его тело состоит не из мяса, костей и воды, в которой бродят гуморальные гольфстримы четырех темпераментов, но из перископически направленных на него волевых пожеланий, приказаний и требований, чистой функцией коих он выступает в своем шутовском одеянии мота, ремесленника, нотариуса, агитатора, проститутки.

Человек никогда не бывает один, и хемингуэевский, из «Иметь и не иметь», персонаж, имени которого, как я убедился, не помнит никто, беспокоился по данному поводу явно напрасно: ведь одиночка не смердит и не пахнет, а потому его нет — или он был бы утопически-невозможным исключеньем из правил. Он всегда вместе с кем-то и успехом своим обязан этим другим. Шлюха стала матроной — почтенной, добродетельной женщиной, хозяйкой борделя, потому что годами давала себя трогать другим, каждому, кто был готов заплатить, впитывая их запахи, в разных пропорциях смешивая их со своим, дабы сотворить ту единственную ароматическую эссенцию, которая откроет ей путь наверх, к светотени морали и ренты. Парламентский агитатор, вербуя уличных выборщиков, с глубокой энергетической заинтересованностью придвигается к их раздувшимся пивным корпусам и следит за тем, сблюют ли они от его обещаний или губы их сложатся в блаженную хмельную улыбку. Что бы они ни сказали в ответ, все будет для него одинаково счастливым исходом, ибо его бытие говорящего организма зависит не от условной развязки этого предприятия, но от самого факта

внедрения в зону чужого социально-телесного происшествия, в котором он черпает ресурсы и силы для возобновления своих пропагандистских усилий. Повеса, распутник, мот (все эти значения, за вычетом разве последнего, содержатся в английском слове rake) как заведенный вращается в людных гостиных: там он танцует, флиртует, тратит деньги за картами, пьет вино, утомляется, чтобы, проснувшись наутро к закату, разменять еще одну ночь безумных утех в коллективе. Профессионального апогея повеса, распутник и мот достигает в том случае, если ему удается, рассеяв внимание между множеством пустячных предметов и наделив презрительным семенем равновеликое число женских тел, компенсировать свое безразличие возвышенно-жарким идолослужением в рассудочных капищах, каковые и образуют отвлеченную душу распутства. (Согласно Мишелю Фуко, у распутства есть строгий порядок, и любая его чувственная прихоть должна поверяться светом представления-дискурсии. В плане же психологическом заметим, что наивысшее творческое осуществление выпадает на долю распутника тогда, когда у него получается подмешать к своей триумфальной стратегии и объективному стилю хотя бы толику ненаигранной уязвимости, опустошения, боли, страдания или любви, словом, того человеческого, без коего не обходится ни одна классическая система порока, ни один холодный сенсуализм.) Разумеется, эти обряды могут быть исполнены лишь в очень насыщенной, ритуализованной среде, где они застывают кристаллами ледяных и горящих социальных страстей.

Итоговый парадокс этой характерологии таков: вопреки жесткой регламентации установлений и механизмов, вопреки, казалось бы, окончательно сотканной ткани сословно-классового языка и закона, у человека нет обособленного, только ему и навсегда принадлежащего места, нет отдельной позиции, а также наперед, под диктовку происхожденья расчисленной схемы передвижений. Происходит это по двум причинам. Во-первых, меновая экономика, развитый институт карьеры и протестантская этика труда вынуждают ищущую корма, дохода и поприща особь свободно сновать во всех направлениях, примеряя занятия, как башмаки в лавке сапожника, и обмениваясь ими с конкурентами; во-вторых, сам онтологический статус личности слагается из столкновений, взаимопроникновений и междудействий, так что, какую позицию ни займи, в нее непременно просунется чей-то нос, если не хуже. Но нахальное нюхало — залог того, что и ты наделен правом вмешаться, выхватить, опередить и, призвав на помощь закон, завоеванное удержать. Мир этот полностью детерминистичен, ибо приговоренность к соревновательным

играм свободы не делает предестинацию менее беспощадной, а главное, ничуть не колеблет основ Приговора как такового, превратившего агентов самостоятельного, как им ошибочно представляется, выбора в управляемых персонажей буржуазной драмы судьбы. Благодаря Хогарту зритель становится соучастником капиталистической оргии профессий и, безусловно, марксистского изобразительного языка, если толковать «марксизм» не как преходящую форму идеологии, но в качестве всеобъемлющей метафоры детерминизма, будь то хозяйственная, сексуальная или семиотическая предопределенность. Не исключена и так называемая сатира: жанр ухмылочного наблюденья за тем, с каким очаровательным непотребством публика плюет на места и билеты (решительно каждый, презрев урожденный шесток, позарился на соседский и раз двадцать перепродал его социально близкому сброду), — но и восхищенного смирения перед чудовищной стабильностью вакханалии как реального гаранта Порядка.

Хогарт жил, как писал, по законам им же запечатленного улья, сохранив и в зрелые, благополучные годы память о периодически угрожавшей ему в отрочестве голодовке. Отца, милягу из покамест нерукотворного Диккенса, время от времени препровождали в долговую тюрьму, и семья, не успев перевести дух после прошлой отсидки, вслед за ним падала в ту же яму. Хогарт за уши вытащил себя из беды, но ужас остался с ним, будто фантомная боль после ампутации гангренозной конечности. Денег у писателей и художников тогда было не больше, чем потом и теперь (их, этих денег, вообще никогда не хватало, еще византийский, тысячелетней выдержки стихотворец горевал в звучных строках, что не имеет динариев ни в баню сходить, ни поесть свежего хлеба с макрелью), и нужно было дрессированной белкой извертеться в колесе превращений, чтобы сбыть себя за мало-мальски приличную мзду. Томас Чаттертон, вундеркинд стилизаций Средневековья, в 18 лет наложил на себя руки, изверившись, что сможет когда-нибудь побороть нищету. Других, к счастью, пример его не вдохновил, и они освоили ниву поденного сочинительства — литературного, журналистского, изобразительного. Вероятно, Хогарт был первым в истории поп-артистом, изобретателем революционного метода: работая с материей социального, с характерной типологией времени, он догадался, что продавать нужно не изделия, сколько ни настрогай их, но самый мифологический облик художника, его священную силу образотворца и летописца изменчивых нравов — и жить на доходы с потенции и репутации, коль скоро не унаследовал капитала. Он писал картины и распространял с них гравюры,

собирая меркантильную жатву известности в свете и в кварталах по складам разумевшего грамоту плебса, он на корню отдавался журналам и газетным листкам, он поднимал веки Вию толпы и молвы, дабы ничто не мешало смотреть на распутника, агитатора, стряпчего, жениха, проститутку — чего он только не делал, хотелось бы знать…

Союзником в этой борьбе был город Уильяма Хогарта. Теснота его ряда. Область тотальных взаимодействий. Рынок труда и обмена. Возможность сперва нищей и унизительной, а затем респектабельной торговли способностями. Кризисная, перенаселенная, задыхающаяся от зловония скученности сфера коммуникации богатства и бедности. Запах общения всех со всеми, лишь в этом общении и в этой ароматической констелляции обретающих право на жизнь. Что еще? Все остальное, из чего построено городское величие — первая природа капитализма.

В только что вышедшей книге Дженни Аглоу об этом можно прочитать на 794 страницах критической прозы (Jenny Uglow, «Hogarth: A Life and a World»). В лучшем виде английская биография — тщательность историографа, психологизм беллетриста, влюбленность влюбленной, свободное остроумие незаурядного автора. Не нужен мозговой штурм для проясненья того, почему именно в ойкумене британского духа, чьи не подмоченные и Бостонским чаепитием превращенные формы оказались сильнее административных условностей управления, уже два с лишним столетия кряду и по обеим сторонам Атлантики плодоносит Плутархов биографический архетип — жизнеописательный жанр. Он явился на той же почве, что и либеральная экономика, парламентская демократия, идеология личного преуспеяния и другие воплощения персонологического принципа. По-русски, в силу известных причин, эта повествовательная философия звучит не ахти.

04. 12. 97

РЫБА В РАСТВОРЕ

Выйти из гомона толп и машинного рокота. Просочиться сквозь сферы негромко поющей архитектуры с мраморными и алебастровыми, хотелось бы думать, мемориалами белого бремени и господства над морем — ветер, соль, каменеющий лавр, малярийное солнце, еле слышное скрипенье снастей и отдаленное роптанье барабанов. От одной из центральных окружностей Лондона прямо и вбок, под старорежимную арку, в прямоугольник тихо припрятанной, снаружи невидимой площади или сквера, равно напоминающих душу островитянина до эпохи утраты колоний. На короткое время, пока не сольешься с новым наплывом, ощутить свое тело отдельным — впервые за несколько часов сутолоки и суеты его никто не касается. Узнать вишневого, винного и кровяного цвета полотнища, чьими торговыми копиями обагрены переходы метро и корпуса механических наземных движений. Подняться, не оскользнувшись и воздав должное двум с половиной векам, ступенями Королевской академии изящных искусств. Семь фунтов за вход в женственно-теплое логово, за обслугу, буклет, малодоступный буфет и отвратительный, ежеминутно изо всех усилителей раздирающий экспозицию рев — крупная тварь подавилась другой, тоже не хилою зверью, и не может, стерва, сблевать, сколько ни крошит, ни дырявит когтями стекло, тужась выхаркать в публику недоваренный, с панцирными бляшками, хвост и конечности, коих смрад стал звуковым соучастником визуальных гармоний. Sensation, молодое британское искусство, коллекция Чарлза Саатчи, собирателя и мецената, громче других прокричавшее художественное событие 90-х, разыгранное по канонам классической драмы.

Точное место: пастеризованное благочиние храма, откуда выветрился и намек на смысл алтарных служений, отлично противоречит кощунству, но и общая ситуация такова (это важнее для замысла устроителей), что уже не порежешь ладоней о грань меж целомудренной Академией и якобы независимым, т. е. влекомым по ведомству иных институций, поступком. Искусству, и в том его объективный удел, не по зубам конкурировать с всепроникающей экспрессией электронных коммуникаций; теленовости с горящим на крыше дома самолетным охвостьем — сюрреализм 20-х повредился б в уме и застрелился из Бретонова револьвера — впечатляют мощнее прицельнейшей из выставок. Артистическому поступку, как ни рекламируй его, отведена вследствие этого весьма скромная территория в сознании общества, ничуть не большая той, что занимает в нем Royal

Academy of Arts. Этот поступок вдобавок немедленно академизируется, становясь кожурою и сохлым приобретением мумифицирующих музейных укладов. Его консервируют в саркофагах согласия и призрения, не говоря о том, что условная Академия и столь же воображаемо противостоящие ей институции сдвоенной колонной плетутся к рампе веселия масс, надеясь, что там им позволят немного развлечься, подергать за ниточки культуры, уничтожившей авторитарную гегемонию Стиля — антагонизм между высоким и низким. Потому нет резона держаться за отжившую распрю и со всех точек зрения остроумней выбрать старинное здание с консервативной традицией.

Идеальное время: мягкая европейская осень нечувствительно перебегает к зиме, избыток сбора плодов сменяется очерствелым похолоданьем художеств, их кристаллическим оледенением, метафорой опустошения и рефлексией над отошедшим — главная мысль экспозиции, ее пафос и нервный акцент. Было бы слишком банальным и холостым ходом возобновлять проблематику конца искусства, которая, по мнению русско-немецкого Гройса, обсуждается в неоправданно истеричных тонах, тогда как надлежало бы помнить, что художественная работа всегда несла в себе смерть и начиналась с метафизического финала, словно христианство, пошедшее от распятия и гибели Бога. (Между строк: в таком случае не худо б спросить, отчего любая прошлая гибель сопровождалась катарсическим, как в старой трагедии, переживанием интенсивности и не потому ли вспыхнули толки о каком-то невиданном, никогда прежде не бывшем исходе, что очищения, жертвенника, плачевных, под дудочку, виноградных радений и песни козла сейчас днем с огнем не сыскать?) Но феномена, обычно именовавшегося Современным искусством, в самом деле больше не существует, вот где корень вопроса и основание выставки.

Современное искусство — понятие хронологическое и содержательное, это идейная матрица со своим зарождением, десятилетиями торжества и диктата, постепенным упадком и исчезновением. Распростертое, приблизительно говоря, от DADA до концептуализма рубежа 70–80-х годов, оно замкнуло свой круг и стало завершенным (совершенным) объектом, соединившим мавзолей и музей, повапленный гроб и покойника, склеп и его обитателя. Это, вернее заметить, фаюмский портрет — вставленный в бинты мумии на месте лица, заупокойно-египетский, восковой краскою писанный лик, сросшийся с высохшим телом, так что представлен и спеленутый тлен, и усопшая красота. Семь десятилетий новаций, борьбы за этику,

метод, логос, язык, ответственность и высказывание обернулись застывшей историей, у которой во рту два обола и две другие монеты, потяжелее, на опущенных веках. Искусство, возобладавшее нынче, по окончании борьбы, победы и гибели, толкуется при помощи категории «после» — оно пришло, как пытаются обосновать, после истории, может быть, после времени (Ангел когда еще на скамейке в Летнем саду напророчил эту из эпилептической пены рождающуюся ясность сверхпроницаний); оно, скорее всего, пришло после искусства, которому отводится невнятная роль. И, однако, вот парадокс — Современное свершилось, а все же полностью не исчезло, напротив, совсем даже не стерлось. Его присутствием веет из учиняемых над ним операций, оно сквозит в той жгучей необходимости, которая сосредоточена в нем для явившихся позже и после, чье единственное, как правило, достояние заключено в большей или меньшей способности связаться с умершим, соотнестись с его, кто бы подумал, нерастраченной волей и властью.

Современное оказывается энергохранилищем для постисторического и поствременного, у последнего нет иных вдохновений, иного наследства, все прочие источники высохли, залежи — израсходованы. Возникает непрерывная поминальная оргия, вывернутый наизнанку похоронный обряд, намерение еще и еще раз выкопать то же тело, ибо лишь из него хлещет жизнь, лишь оно намагничено витальными силами. Это волшебное тело обречено чуду гротескного воскресения под руками тех, кто давно разуверился в идеологии чудесного, но продолжает использовать ее практическую магию в своих надобностях. Если отбросить эту нарочитую, не мешающую преуспеянию идеологическую разочарованность, ситуация вырисовывается донельзя почтенная. Каждый назовет великие общества чучельников-таксидермистов, созидательный порыв, культ и культура которых строились вокруг заупокойного церемониала и приготовлений к потусторонним хожениям, как оно было в хрестоматийном (другой нам неведом) Египте с его патетической консервацией кошек, жуков, сановников, фараонов, с первого дня воцарения начинавших работать над собственной смертью и стяжанием вечности на посмертных волнах. Sensation возобновляет языческий обычай, подвергая его многоступенчатым, с попутной усмешливостью по адресу позднейших религий, ироническим препарациям, в которых выражено сомненье о вечности и мечта с ней при жизни сблизиться там, где несть ни печали/ни воздыхания, но всеобщий музей упований. Экспозиция в Royal Academy of Arts — это ерническая панихида, устроенная постсовременным искусством по-современному. Отпевание

подателя плодородия, салют в его честь, эпитафия и лимерик, мумификация и разматывание погребальных пелен. Серия забальзамированных объектов демонстрирует непреходящий статус виновника торжества, его душу и тактико-технические характеристики, насколько их удается разглядеть из положения последействия, когда возможность наблюдения и сам факт существования наблюдателя (релятивистские теории первой половины столетия не отказывали им в праве на бытие) признаются все менее достоверными.

Тигровая, четырех метров длиной акула Дэмиана Херста недвижно колышется в пятипроцентном — морской изумруд смешан с расплавленным фосфором, церковным барокко и выцветшей кровью англокатоликов — растворе формальдегида. Современное искусство было быстроходным океанским любителем чужой плоти, сегодня хищник под стеклом и в свой черед поедаем, словно лев из загадки Самсона. Оно было выводком рыб, стаей разноформатных отдельных существ (Isolated Elements), что плыли в одном направлении в поисках понимания (for the Purpose of Understanding, меланин, сталь, стекло, формалин, рыбы, художник, цена не указана). Вепрем, разрубленным вдоль хребта и помещенным в том же сберегающем, астральном и несколько лунатичном растворе. Безотказной коровой, чье расчлененное тело разнесли по стеклянным кубам, дабы оно принесло еще большую млекодающую пользу. Агнцем для закланий, овечкою в формалине: голова приподнята будто в молитве, закрыты глаза, во взгляде невысказанность, он застигнут на полуслове, которое обращено к шотландской одноклеточной Долли, чья потенциальная безграничная тиражируемость полярна неистребимо персональной единичности овцы Дэмиана. Прямое вмешательство в долгоиграющую, с Вальтера Беньямина обсуждаемую проблематику уникального/воспроизводимого, в настоящий момент стократ обостренную переспективой клонировать не холсты и не тексты, но биологические особи, в результате чего технически воспроизводимым становится абсолютно все — и, стало быть, абсолютно все будет искусством. Дырявой перегородкой разделенный загон из стекла, в левом отсеке натуральный и окровавленный, кожей обтянутый скотский череп (Херст пренебрегает симулятивными материалами), над которым — похожий на жаровню металлический ящик с копошащимися и дохлыми мухами, сотни и тысячи мух, уже слабожужжащих и перелетающих. Трудно провести черту между живым и мертвым, между субстанциально разнокачественными организмами; коровья голова и мухи потому одной природы и

свойства, что находятся за чертой, за последним пределом, где не имеет значения, способны ли мухи летать, чем они отличаются от рогатых скотов и прочно ли держится голова на разъятом теле коровы.

Дэмиан преуспел настолько, что удостоился титула садиста от функционеров правозащитной лиги животных (выказав слабину, он оправдывался: дескать, трупы зверей брал на бойне, сам никого не убил, даже и не дотронулся, а надо было прилюдно, с хрумканьем жрать их живьем, бедных овечек и активистов) и звания безыдейного шарлатана, которым его на взлете карьеры наградила арт-критика. Готов засвидетельствовать, что Херст не садист и что у него есть идеи. Глумливо и холодно размышляя над классической Дюшановой идеологией Ready-made, Дэмиан продолжает ее в двух направлениях. Во-первых, место экспонируемых неодушевленных предметов (щетки, велосипеда, учебника геометрии) заступают представители мира живых, правда, остановленных в своей жизни и смерти существ, во-вторых, сам жест доведен до предела. Реди-мейды, превращаемые, по мысли Дюшана, в атомы чистого рассуждения о фундаментальных началах и базовых предпосылках искусства, сохраняли у этого художника невытравимый остаток утилитарной предметности. Как отмечали впоследствии теоретики, легко смоделировать ситуацию, при которой выставленный на обозрение публики велосипед возвращают истосковавшемуся по вращенью педалей владельцу, а учебник вновь приспосабливают для школьных уроков. С объектами Херста такая операция не проходит, они замкнуты лишь этим единственным, экспозиционным своим бытованием. После формалина акулу девать некуда, ее не скормишь скоту, скот не вернешь на ферму и бойню, овцой не порадуешь шотландскую лабораторию, мух не приклеишь к липкой ленте зноя и полдня, наконец, сама кинолента не прокручивается в обратном порядке. Пройдя идейную обработку, предметы обретают не смысл, не концепт, не иную материю, но тотально срастающуюся с ними судьбу, назначение, предопределение; объект равен своей музейной и выставочной предестинации — это все, что о нем можно сказать. Во-вторых, подбавив к вольтерианству Дюшана скептическое мировосприятие Эпиктета, Дэмиан получил обогащенный уран глубоко личной философии и самостоятельно доплыл до того, что для живых смерти нет, коей максимой освещена лазурная безмятежность тигровой рыбы: The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living, невозможность помыслить о смерти до тех пор, пока жив. В формалине подвешена на веревочках смерть, и помыслить о ней

нельзя, ибо живое существование, сколь бы ни было оно относительно и придвинуто к неживому, не обладает необходимым для этого размышления собственным опытом умирания — мысль как таковая есть прерогатива живого, не мертвого.

Теперь ясно, в чем, согласно Дэмиану и «Сенсации», состоит коренное несходство современного и «постисторического» искусства. Первое знает, что такое есть смерть, оно само стало смертью, пусть плодоносящей и одаряющей, второму это знание еще предстоит. Между ними, следовательно, нет реального диалога, эмпатии, взаимопроникновенного чувствования-понимания; лишь гротескный, псевдопартнерский обряд, когда одна сторона, втайне сознавая безнадежность затеи, торопится взять у другой, что осталось, а та из своей отрешенности позволяет использовать себя в качестве резервуара заимствований, полигона для пародических спекуляций и остраненного манипулирования кровью оплаченным материалом. Большинство постсовременных объектов Sensation полнится отзвуками современного искусства, которое, в глазах одолжающихся, разрастается до гигантских размеров и совпадает с окоемом западной художественной цивилизации как таковой. Отсюда чистая радость ленд-лиза, донатора не убудет. Висит нечто теплое с голубыми отпечатками зада и ляжек, рядом свежеокрашенный, вероятно, по ночам подновляемый, чтоб не просох, синий стул. Не возбраняется сесть и измазаться: ухмылочная перекличка с антропометрией Ива Кляйна, с его исступлением, метафизикой, протащенными по холсту натурщицами, ранней гибелью, надеждой на исцеляющее предназначенье искусства и магические полномочия художника, смех да и только, хотя бы и горький, чего композиция не скрывает. Бледных тонов изможденец торчит в позе Уорхолова Элвиса Пресли и сжимает пистолет Сида Вишеза, безумного из «Секспистолз», который издевается над гимном Америке Фрэнка Синатры и, не собираясь гнить за компанию с Джонни Роттеном, в приступе передозировки покрывается мертвенной бледностью на излете 70-х, столько имен в одной фразе, слой на слое, задача изображений этого типа. Множество отсылок даже не к поп-арту, а к мифологическим и культурным воспоминаниям об эпохе, к той памяти, что слагалась благодаря облучениям поп-артными инспирациями. Масса других извлечений из кладовых modern art, но это только преамбула, пролегомены к явлению человека, его образа, подобия и печального ритуала. Он приходит не сразу, частями, из дальних кругов и, перескакивая с орбиты на орбиту, устремляется к центру половыми признаниями на матрасе,

порубленными муляжными торсами, сиамским девичьим счастьем в Эдемском саду, головой, слепленной из засохшей, годами сцеживаемой крови артиста, именами любовников и рисованным перечнем знаменитостей, зеркалом, в котором приятно увидеть себя вверх ногами (японская девушка из младших чинов Академии тоже всякий раз улыбается вослед посетителю), — чтобы в финале метаморфоз и парциального представительства обрести идеальную точку самообнаружения в средоточии экспозиционных покоев, приняв форму небольшой, обнаженной, с закрытыми глазами лежащей фигуры. Почти вровень с паркетом запрокинулся покойный отец Рона Мьюэка, кукольника и художника, нашедшего для своего старика такую бездну галлюцинаторного реализма (жидкие волосы, раковины ушей, пупок, гениталии, пугающе натуральная дактилоскопия), что невозможно оспорить естественное происхождение этой восковой беззащитной интимности. Это — Отец, со всеми сопутствующими прописной литере смыслами. Он, как было предсказано, умер и отныне заслуживает жалости, сострадания и пощады. Сыновья убили и съели его, вот почему они мучимы чувством вины перед прошлым искусством. И се человек, удостоенный не гибели для воскресения, но необратимых старости, болезни и смерти. Слабое, уязвимое тело, развеянный миф о Субъекте, крушение религии субъективного. Тот самый философический, промеж слов и вещей из тончайшего марева сотканный человек, что должен исчезнуть (ведь и это было предсказано), как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке. Иного человека здесь нет. Его не то чтобы не желают, но не верят в его возвращение. Чье именно?

Среди мощных чучел зверей затерялось «Священное» работы Джейн Симпсон — объект, более прочих выражающий тотальное разуверенье артистов Sensation в возможности другой антропологии и другого искусства. Sacred, алтарь, забрызганный алой краской, этой грубо симулятивною кровью, замещающей кровь художника, но не ту, что лет десять копилась по капле, а ту, которая проливается сразу, без дальних расчетов, путем принесения себя в жертву; во имя чего — в данном случае вопрос некорректный, повод всегда существует и после того, как его отменили. Вот этому жертвоприношению, показывает постсовременный художник, и неважно, какие эмоции — сожаления, сладкого ужаса или злорадства — он испытывает в момент отрицания, этой жертве уже не бывать. Она ликвидирована устранившей свои культовые основания культурой, которая не ждет и не хочет от артиста самоотреченного следования своему художественному

призванию, т. е., попросту, без напыщенности говоря, исполнения им профессиональных обязанностей. Понятно, чего боится культура. Ее смущают конкретные примеры и кровью вытекающее из них правило. Ей страшно увидеть новую притчу о Голодаре, который, невзирая на переменчивость публики, со всем буквализмом возьмется воплощать крайние парадоксы эстетической этики, этики искусства как прямого служения и полноценной жизненной практики. Обжегшись на Современном искусстве, она боится возвращения Художника. И зря, потому что это не красный, а вымерший зверь.

В 1969 году Рудольф Шварцкоглер, представитель венской группы акционных художников, публично себя оскопил и умер, обозначив не только финал боди-арта, частного направления визуального творчества, но и завершение телесности как таковой, отказав ей в праве на размножение. Кроме того, он пытался продемонстрировать решимость артиста соответствовать своему ремеслу — так, между делом. В историях искусства XX века его поступок обычно стыдливо обходят, а если упоминают, то неизменно сопровождая текст указанием на помутившийся разум самоубийцы. Легко допускаю, что Шварцкоглер был психически неуравновешен, не мне судить, и совсем уж пошлый обычай — спустя много лет из мелкобуржуазного далека пропагандировать чужое безумие. Но надо, вопреки призывам к отказу от интерпретаций, увидеть и символический смысл этого максимально отклонившегося, не должного быть повторенным деяния: вычеркнув жертвоприношение и жертвенность артиста, или, иными словами, предельную логику художественной ответственности, культура не смогла залечить открывшейся раны, не преодолела невроз и получила то искусство, которое она сегодня имеет. Втайне она его презирает, но справедливо опасается дать дорогу другому обряду, воскрешающему хорошо забытый порядок. Ведь его второе пришествие знаменовало бы поругание постсовременной культуры. Личная жертва, вроде той, что была упомянута, есть экстремистский, отчаянием вызванный, взывающий к неповторению порыв поколебать нестерпимую превратность устоев. Но это и объективный и, согласен, ужасный, как полюс холода, архаический maximum художественного призвания, суть которого в том, что высказывание должно быть оплачено. Самыми разными проявленьями долга. Не обязательно, как Шварцкоглер и Аттис, который тоже себя оскопил и потом еще пел и плясал, ощущая небывалую легкость.

Речь всего лишь о том, что искусство, эффектные образцы которого были представлены на столь громко и международно прозвучавшей Sensation, не отвечает за свои слова, это компания с

очень ограниченной ответственностью. Его призывают к разбору и диалогу, а оно отпирается: я совсем не это имело в виду, я вовсе такого не говорило, тут надобно видеть дистанцию, персонажную маску, овцу и акулу, работу с чужим, инородным сознанием, да и можно ли говорить «от себя», если субъект испарился в безличных потоках, можно ли вообще «говорить»? Его спрашивают, что оно думает о профессиональной этике долга в ее отношениях к правилам общественного поведения, а оно машет руками, испуганно отбиваясь от депутаций в защиту меньшинств и животных, заранее, без вины виноватое, соглашаясь с их политкорректными требованиями. Оно готово безопасно рискнуть чужими телами, хранящимися в ледниках скотобоен, но уж точно не поступится собственным — даже не то что телом, а холодильником. Эти бесспорно талантливые люди достойны того, чтобы морская волна смыла их образ с песка. Впрочем, рано ли, поздно ль это произойдет с каждым из нас.

Остается некрофилия с живым мертвецом Современности, дети от этой любви не родятся.

Простейшее историческое воспоминание не обманывает: после свиданий с Современным искусством человек уходил с перевернутым мозгом, изменившимся восприятием жизни. Он бывал так истощен, так измучен и обозлен лившимися на него потоками энергии, что ему не оставалось иного выхода, как стать другим — зрячим и сильным. Сегодня он, в своем жаждущем тех же впечатлений потомстве, постоит пару минут возле рыбы в растворе, потрогает пальцем, из чего сделан голый старик, и, незамутненный, не измененный, отправится восвояси. Домой, в контору, на рынок, на новую выставку: выйти из гомона толп и машинного рокота.

01. 01. 98

ПРОЗА В СТИХАХ

Пушкин писал стихи и прозу, назубок знал прозвания малых народов империи, классикам республиканского красноречия предпочитал авантюрных волшебников сладострастия и любил многих женщин, отвечавших ему приязнью и лживым раскаяньем. Ильянен, герой незаметного критикам петербургского поэзо-прозаика Ильянена, мечтает во всем соответствовать Пушкину, но, влекомый созвездием хромосом и эстетических навыков к юношам и дневниковому журнализму души, принужден в начальных строках сверять свой стиль с Харитоновым. Невольничий рынок жанра, плен и закон. Франциск Сальский покровительствует писателям французского католицизма, автор домашних арестов блюдет голубую ветвь русской словесности. Памятник самооплакивания, он у входа в охраняемый им вертоград разложил на коленях христианскую плоть своих утеснений (соленые, вторящие форме очей озерца натекли в пробоины сердца), и каждый, кому в безопасные времена доводилось гулять в том саду хоть на миг, для комичного ретрохамелеонства, примерял маску патрона, откуда из отверстия рта змеились шептания лихорадочных губ и сквозь верхние прорези непечатно смотрели глаза. Из Харитонова, а также из более глубоких и первородных источников, о чем скажем после, Ильянен взял игру с прециозностью, нарочные парфюмерные охи и вздохи, обмолвки, выпады, интимную стенографию, примитив, сдвигологию смыслов, насекомых в каллиграфической паутине, узор — и сходство с подпольным артистом кончается. Нет трущобного изобретательства, катакомбного озарения, гордыни, грубости, страха и смерти.

Но это не все, ибо главное отличие таково. Где у Харитонова — чувственно-эмоциональные, словом оформленные состояния тела, как, например, любовь, тоска, одиночество; где он работает в первом словесно-соматическом плане, без ролевой дистанции в отношении темы и агента высказывания, там Ильянен, трепещущий по отложившимся, отчасти пародийным следам исповедальной голубизны, знает лишь свободный от психотематической зависимости, замкнутый границами автономного представления, на себя обращенный язык. Язык обозначает уже не материю похоти, тоски, наваждения, но кодифицированные языковые эмблемы этих состояний, из которых по ходу рассказа проступает опять же язык — змея кусает свой хвост. Возникает эффект не столько литературы, сколько, что называется, текстуальности (тоже, понятно, литература, но с

другим центром тяжести). Речь разворачивается в плоскости чужой речи, последнюю остраняя и с ней не сливаясь, излагая с ее помощью собственный образ, систему валентностей и авторефлексий. Харитонова по сей день читать неуютно, ибо он, испытатель неодолженных слов, писал о себе, про свое уничтожение и вычитание. Зная судьбу его, видишь, как дыхание в нем иссякает и буквы от страницы к странице мрачнеют, становятся траурными. Ильянена, автора персонажного, не потому принимаешь легко, что герой его жив, работящ и возвышен, но оттого, что оба они, автор и персонаж, созерцают не свои организмы, в которых, как в любом теле, обитает печаль, но жанр и язык, смещая их в сторону меланхолической вивисекции. Это не запоздалый московский или несуществующий петербургский концептуализм, когда слова преподносились исключительно чужими губами. Артикуляционная база своя, персональная, вообще масса «личного», и все-таки монолог в согласии с правилом стилизации и хорошего тона (давно пора его отменить, заговорив прямо и трудно) ставит прозрачный заслон между фигурой рассказчика и конфигурацией текста, которые с одинаковой скоростью выползают из рукава их создателя. С Пушкиным же нарратора и вправду роднят важные обстоятельства, что позволяет потомку наладить твердую идеологию преемства и общности. Но сперва — необходимое предуведомление. Поэтика утверждает, что в романах, написанных от первого лица, хроникер удваивается или раздваивается: одна его половина фабульно и сюжетно функционирует, другая о том повествует. Какие бы резкие способы ни применялись (в начале 60-х французский новый роман безуспешно пытался растворить акты сюжетного действия в усилиях письма, сделав самоописание процесса рассказывания единственным повествовательным происшествием), устранить противоречие невозможно, разлученные близнецы не обнимутся под сенью близнечного мифа. И все-таки есть одно исключение чуда, которое выпадает на долю счастливцев, берущихся, как Ильянен, по-русски и от своего персонажного Я разрабатывать стихопрозу о Пушкине. Дело в том, что Пушкин — это наше Все. Следовательно, он наше Ничто. Великая, погашающая все разногласия буддийская бездна, о сущности коей абсурдны любые вопросы, и Просветленный не отвечал на них, обращаясь под хлебным деревом лишь к тем из учеников, которые, подобно ему, чурались пустых прений о непредставимом. Пушкин — аннигилирующая воронка русской культуры. В ее жадном горле исчезают противоположности, устраняется само пространство существования оппозиций и радикально отсутствует содержание.

Пушкин есть эпоним бессодержательности, совершенная полнота неприсутствия смысла как следствие безграничности слагающих пушкинизм смысловых расширений. Означая Ничто, он тем самым не означает ничего. В нем царит тотальная однородность всего, что было различным, и если черное стало одного цвета с белым, а бытие совместилось с небытием, то действователь подавно равен сказителю. Достаточно произнести имя Пушкина, и попадаешь в зону грандиозного спокойствия и всепоглощения, когда неважно, от какого лица писать, да и нет больше разницы лиц. Только имя, и безмятежность в членах оповестит, что колесо превращений остановилось. Впрочем, мощь этой литературной позиции (шутка ли, сама собой доказалась апория) меркнет в сравнении с ошеломляющей красотою отождествлений, открывающихся, стоит только приблизиться к человеческому воплощению национальной бездонности и божества.

Александр Сергеевич любил сочинять лежа, его восприемник поутру без лампады ткет свою пряжу в постели. По долгу военного переводчика командирован он в город далекой провинции, где построен завод, сбывающий гусеничные изделия за рубеж, и плещется Понт ссылки и мусических трудов вдохновения. Толмач и писатель, он окружен арапами, франкофонным офицерством Востока, посредничая между их смуглой стыдливостью и кириллическим диалектом своего призвания и досуга. Безукоризненное владение французским наречием соблазняет доверять ему тайные мысли, отчего и русский письменный слог увит трогательными побегами иностранщины — галльской, латинской, другой (пар экзампль, нота бене, ет сетера, вери мач). Непрезентабельное бытовое скитальчество, точно старинная буквица, украшено золотом и киноварью легенды, осеменено ее драматичным весельем и выражает себя в истовом и ликующем, несмотря на камерность тона, произнесении фамилии покровителя. Существование уместилось в шести литерах главного имени и безмолвным отражением бьется о стенки седьмой, на конце упраздненной (ъ). И разумеется, финн, о котором написан роман. Наряду с внуком славян, тунгусом и калмыком он назван в Нерукотворном Памятнике и благодаря этому обелиску получил гражданство в русской цивилизации, т. е. право на жизнь. Не будь Памятника, не было бы и финна, который обязан своим благоденствием пушкинскому стихотворному завещанию. Но и сам поэт фатально зависим от финна — от Ильянена.

Памятник — горацианская тема с невообразимо давними истоками, египетскими или еще более незапамятными. Лемех палеолитературного анализа, подрезая пласт за пластом,

извлекает посредствующие звенья разноязыкой традиции, и слышны отгулы бронзы, всемирной словесности древних народов как системы межплеменных заимствований и взаимовлияний, рассчитанной на бессмертие. Строящий Памятник жаждет неусловного, но реального бессмертия. Памятник есть кимвалом звенящее заклинание против гибели стиха и сознания. Одический вопль о сохранении слова и бытия, эсхатологический призыв к завершающей ипостаси своего духа — Последнему пииту, чьи сроки совпадают с временем подлунного мира. Мечтая о вечной жизни, Пушкин, однако, не верит в буквальное восстановление праха, в чудо плотского воскресения. Тогда надежда на метемпсихоз — убежавшая тленья душа начнет стихотворно вещать из телесной оболочки читателя будущего: славянина, тунгуса, калмыка и финна. Кого-то из них, не все ли равно, ведь в этой компании каждый является законным наследником имперской культуры и вправе потянуть на себя одеяло реинкарнации, предложив свое тело как единственно подходящее для поэта.

Финн должен в зародыше остановить других соискателей. Они недостаточно хороши, плечам их не выдержать великодержавного гнета и мифа. Оружием служит философия языка, притязающая аргументировать чухонское первенство в тяжбе о психее и священномученическом гласе поэта. Прелесть языку русскому придает эллинско-иудейское начало, странность в нем от финской основы, жизненность — от татарской. Два первых слоя задавлены вульгарной латынью «татарщины, на которой с кашей и хреном во рту» лопочут славяне, тунгусы, калмыки, противно глаголят писатели, и только горстка возглавленных чухонцем отверженцев не отчаялась воссоздать прелесть и странность, вернуть забытый язык. Эта задача подвластна лишь петербургскому финну. Долго его не было в литературе, она его заждалась, и немыслимо усомниться в первопоэтном возвращении речи, которая, если смешать ее с кровью пророка, очистит жилы народам, ополощет им глотку. И народы сходятся на откровение о нерукотворном Памятнике, дабы узреть, как встретятся мертвые и живые, увидеть Последнего пиита и ангела, что слетел к обетованьям его и шепчет ему: поднимайся и говори, слова сами найдутся. А он, светозарно преобразившийся финн, — уже никакой не болотный чухонец, даже никакой не писатель, но спаситель, пришедший к народам, чтобы они разрыдались от жертвы его и воззваний на ангельском языке, и узнали, что за прелесть и странность таится в послании, произнесенном из сердца, бьющегося близ лобного места под посконной рубахой, и стали б свидетелями, как душа его в прощальном полете

объединяется с пушкинской, и обе они начинают искать третье, бестелесное тело.

Ах, Пушкин, Пушкин, сказано в великой поэме. Не Пушкин — Гоголь. Происходит слом ожидания, наивный и аутсайдерский стиль упирается в преткновение, в неожиданный реприманд, становясь публичным, вызывающим, экстатически адресованным граду и миру. Близ финала роман разворачивается назад, заново освещая пролистанное, и в обратной перспективе его открываются Записки сумасшедшего — клубящиеся и горячечные поприщинские признания (этим наблюдением со мной поделился Глеб Морев). Рассеянные в четырех журнальных подачах, они достигают восторженной концентрации к моменту падения занавеса. Поприщин декламирует выбранные места своей миссии, размышляет о божественной литургии и в чем наконец существо русской поэзии. Всей логикой заключительной сотни страниц доказывается правота сумасшедшего: без поэтики профетических обращений нельзя, без них литература пуста и жеманна. Принципиальный, загодя подготовленный ход, доказательство ума, артистизма и осознания замысла. Будто на обэриутской сцене один классик спотыкается о другого, любимого до боли и ненависти, уготованного ему в вечные спутники, и корчится в судорогах вернувшийся к Петербургу недорезанный петербургский период. Сколько раз хоронили солнце Петрополиса, а оно светит и проницательно слепнет над городом и литературой, доказывая неотменимость холодных лучей. Северному солнцу русских иероглифов, омытых нильской водою каналов и присыпанных островною землицей, спел гимн накрывшийся лицедейской шинелью автор. Вот о чем этот роман. Знаменательно, что обошлось без декаданса, дешевой апокалиптики и вульгарностей постленинградского акмеизма, вегетарианского, в мемориальных таблетках, питания литераторов, избегающих смотреть в глаза современности. По другой культуре тоска: будущей, несвершенной, воскресшей после дуэли и голодной смерти от скорби ума. Этого Пушкина будетляне не бросили б с парохода — ведь поэт только рождается, возрождается, предстоит. Из Гоголя же они вышли сами, он был их непотопляемой колыбелью и сектантским прародительским кораблем.

Изящная и, по первым листам, необязательная летопись толковника-педераста разрешается мощным движением лирической одержимости. Похоже, у нее есть шанс найти стихийное, под небом и звездами, вместилище своей необузданности, но, увы, не собор, способный внять этой проповеди, и тем паче не массовых потребителей, дерзнувших

хронику прочитать. Народы потому и мерещатся взору рассказчика, что Ильянен в силу сознаваемых им особенностей своего дарования обречен на весьма неброскую известность и, конечно, смирился с этой данностью. Бездарно другое — яркую прозу игнорируют профессиональные оценщики слов.

15. 01. 98

ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА С ЖЕНЩИНАМИ

Жизнь с первородным клеймом незадачи, точно некто из тьмы захотел посмотреть, как будет дергаться в рамповом свете эта потешная, на обрезанных ниточках марионетка. Истерично серьезное отношение к нравственным обязательствам, что, извернувшись навыворот, должны были вывести его по ту сторону своих же запретов, к щемящим провинностям и — да-да, всей стопой за черту — преступлениям, дабы позднее, омытый слезой покаяния, он мог затаиться в норе и там сызнова выбрать прыжок в недозволенность.

Стэнли Спенсер (1891–1959), английский художник, был вынянчен в колыбели заштатного протестантизма, давно разлученного с живительным уклонением ересей и оттого весьма мало пригодного для контроверзных раскачиваний меж оргией и аскезой. Его опрятная дряхлость длила свое бытие в сумасбродной и лютой, истинно старческой ненависти к обновлению религиозного духа и стиля. На скандинавском Севере память еще несла след тех времен, когда провинциальный священник, потратив лучшие годы на возведение храма, внезапно бросал ключ от него на дно озера, ибо безответная тяжба с Всевышним, которого он пытал, отождествившись с гневным и гнойным, скребущим коросту вопрошаньем Иова, приводила к убеждению заменить богатую церковь бедным царством души, а перенесясь взором в столицу, можно было увидеть одинокого диалектика экзистенциальных соблазнов, учившего наперекор ханжеству клира, что у людей нет критериев распознать божеское в человеческом и что эти инстанции невыразимы одна чрез другую. Шествуя под добровольным конвоем отказа, северная теология не унижалась останавливать свою кровь арникой утешения и лечить раны корпией, нащипанной с мира по нитке. Краснокирпичный же свод верований Кукхэма-на-Темзе страдал неколебимым здоровьем и в оных прописях медицины не нуждался тем паче. Удивительно, что ему все-таки удалось воспитать выродка и урода.

Стэнли Спенсер вырос в семье церковного органиста, который по воскресеньям обрушивал на тела своей паствы бравурно-скорбящие звуки: Стэнли запомнил, как хлопья моральных прелюдий прилипали к мыслям о пудинге, влажной уборке и ценах на уголь. Сидя на жесткой скамье, он слышал запах ношеной обуви, сбежавшего молока и ипотечных задолженностей.

Шепот стариков и нетерпеливое, в предвкушении радостей свободного дня, покашливание молодых. С ним ласково собеседовали, осведомлялись о самочувствии домочадцев, гладили по затылку. Прирученный звереныш, он был слуховой щелью их плебейских, не ведавших иного конспиративного примененья секретов — всех до единого, от овсянки до погребальных расходов. За исключеньем того, что изнурял его ежедневно и особенно еженощно, когда руки сами собой лезли под одеяло: незримого механизма совокупления и зачатия. Этим опытом не делился никто, так что тайное тайных вырастало до распаленных габаритов чудовищ из сновидений и оставалось с ним, взрослым ребенком, воочию, наяву, всем ужасом несвершения. Подростковый невроз, улыбчиво жертвуя незатейливый аргумент в пользу уже знаменитой в ту пору теории, отчасти смирялся искусством, очень рано отворившим для Стэнли снисходительное убежище компенсаций. Но чем невозвратней текло превращение мальчика в юношу, тем унизительней (ведь он твердо знал, что есть главное в жизни, во имя чего ее и надлежало отдать) казались предложенные культурой паллиативы.

Арт-школа Слэйд избыточно удовлетворила его полузадохшийся от непристойных видений социальный инстинкт и на сходке выпускников в голос, как померещилось Спенсеру, обсмеяла его половое убожество: он покидал эти стены исстрадавшимся девственником с горящими маслинами глаз, что в упор смотрели на зрителя с академического автопортрета, сей эмблемы гордыни и уединенного самокалечения. Довелись ему спозаранку обжечься на психоанализе, он еще остерегся бы в терапевтических целях кромсать свой недуг заскорузлыми ножницами, он, наверное, содержал бы его в теплой тряпице и вытирал проспиртованной ваткой. Отсюда, из этого именно гиблого места, изливалась фантазия, и эта болезнь непорочности (если можно так обозвать измучившее его воздержание), а отнюдь не излишества секса, диктовала ему живописные образы. Однако он был чересчур далек от рассудка, чтобы безоговорочно принимать его доводы, и, лелея надежду уврачеваться, связывал ее с мировою войной, подвернувшейся как нельзя более кстати. Естественная фронтовая неразбериха и падение гражданских уставов, справедливо рассчитывал Спенсер, помогут ему сойтись с Женщиной, и он столь храбро, столь добросовестно служил в инфантерии и медицинских частях, что за четыре года бойни народов не набрался решимости взять за руку ни одно из отзывчивых, в маскхалатиках милосердия, созданий, которые скромно, но откровенно испытывали интерес к нелюдимому

парню.

Версаль узаконил капитуляцию германского варварства, как его с пиететом пред собственной милитаристской традицией называли интеллектуалы Антанты. Прореженной, с перевернутым сердцем вернулась генерация британских поэтов, уцелевшие герои которой вместе с условными мощами погибших и захороненных в братских свекольных полях стихотворцев нынче лежат под плитами Westminster Abbey. Поколение прозы тоже извергло войну и отшатнулось от растления мира; вознеся к небу лицо и согнув в локте руку, оно изготовилось вострубить в горн потери. Бешеная инфляции поруганных немецких кварталов, где пролетарий Нью-Йорка мог за пару сот долларов если не купить на корню, то арендовать особняк разорившихся буржуа, обернулась горячечным джазом американского бизнес-плана. Фотографии солнечного затмения, сделанные на острове Принсипи близ Западной Африки, подтвердили обоснованность Эйнштейновых контуров мироздания. Странная ломка миров живописных, тогда же сказал русский провидец стиха, была предтечею свободы, освобожденьем от цепей и — вестником напророченных другими людьми закабалений, коими вскоре оделись страна и сотворенные ею холсты. Италия впрок запасалась касторкой и корпоративной системой. Лоуренс требовал вернуться к язычеству, дабы стыдливые леди невозбранно под звук козлоногой свирели дарили себя лесникам в их дремучих сторожках. И как, черт возьми, не воскликнуть на последнем взмахе ресниц полуослепшего, в манере Дос Пассоса, киноглаза, что все это время артист Стэнли Спенсер неотступно искал свою Женщину, пока наконец не изведал: нежная и подвижная, она откликается на волшебное имя Хильды Кэрлайн — девушки из приличной среды. Тайна пола открылась ему в установленном месте, не ближе, не дальше; радость узнавания оказалась так велика, что он, свыкшийся с одиночеством, предложил Хильде разделить с ним сладкие узы христианского брака. Они сошлись в середине 20-х и немедленно, на доходы от живописи, построили себе дом. Мечтой Стэнли было под ручку с подругой бродить окрест голышом, но жена выторговала себе компромисс, закрывающий нижнюю часть ее видного тела. Идиллия, не считая кратких лакун усыхания страсти, продолжалась лет десять, ее кульминация пришлась на попытку супруга учредить в родном Кукхэме капище Хильды, ритуально-алтарной основой которого должна была стать ее детородная, выносившая двух дочерей плоть, а художественным обрамлением культа — серия картин на тему вакхических радостей совместного проживания. Хильда не возражала, но чаемое

воздвижение ереси было подорвано нашествием Патрисии Прис, чей стратегический гений играючи совладал с добродушной прихотью Спенсера и, будто Цезарь Галлию, поделил его существование на три неравные части. Первую, наиболее комфортабельную, по-хозяйски обжила незваная гостья, во второй с трудом уместилась отвергнутая ими обоими Хильда, в третьей, напоминавшей тюремную камеру или чулан, бил крылами потерявший голову Стэнли.

Слабый художник и лесбиянка. Патрисия обладала ценным опытом обращенья с мужчинами, которых нередко воспринимала в качестве дойных козлов. В постели, по слухам, она мимикрировала с такой изворотливой прытью, что даже закоренелый мерзавец не опознал бы в ней драйва к однополой любви. Впрочем, товарки по Афродите ее тоже интриговали не слишком; в первую очередь она предпочитала улаживать материально-имущественный аспект эротизма. Спенсер являлся на редкость удачным объектом, не требующим ни кропотливой осады, ни риторических монологов, ни партизанских вылазок из чащобы: деньги и дом принадлежали воплощенью доверчивости, коего грех было не облапошить. Патрисия очаровала жертву демонической чувственностью, о наигранности которой Стэнли, разумеется, не догадывался, и касательным сообщением с блумсберийским кругом философов, поэтов и романистов, чьими работами он восхищался. Однополый позыв, культивируемый в жизнестроительных обрядах Блумсбери, был конструкцией вполне рассудочной. Желчно сторонящийся тихоструйности, сантиментов и мистицизма, отличавших, допустим, атмосферу немецких мужских союзов Винкельмановой и более поздней эпохи, он служил необходимым фабульным добавлением к интеллектуальному соблазну, иронии, таинствам элитаризма, бисквитам, головной боли и физической слабости, оставаясь в основном фактом ума, нежели измереньем поступка. Литтон Стрейчи, один из вождей этого ордена, немного преувеличил, когда на вопрос председателя суда (собиравшегося упечь его за решетку по причине пацифизма во время войны), что бы он сделал, кабы германский солдат вознамерился изнасиловать его сестру, бодро ответил: «Постарался бы встать между ними, ваша честь!» Отвлеченная содомская метафорика блумсберийства Патрисию не волновала, и она приберегла эпатажные колкости до замужества. Уж очень ей приглянулись дом и пейзаж.

Она быстро от(л)учила Стэнли от тела, тихой сапой выжила мужа из комнат и мастерской, словом, реализовала весь план от Шекспира до Зощенко, но мимоходом зевнула в психологической карте своего подзащитного важнейший, как выяснилось в

дальнейшем, момент. Этого человека нельзя было убить. Он неизменно вставал после смерти. И не просто вставал, но, преобразуясь из жертвы в мучителя, делал тех, кто хотел его истребить, униженными соучастниками своих мстительных воскресений. Вамп-простушку Патрисию ожидало самое страшное — растянувшийся на полтора десятилетия треугольник, в котором ни одна из сторон не ведала, под каким углом она стремится к другой и что обещает встреча. Спенсер с упорством маньяка предъявлял права на обеих, и все они, включая мнимую победительницу, были равно несчастны. Но если Прис и Кэрлайн проклинали судьбу, то для него эта участь была светоносной. Его творческий организм точно так же нуждался в несчастных отношениях с женщинами, как прежде требовал девственности. Сознание ручьем лило слезы, а тело просило лишь этого, единственно верного поворота событий.

То был, конечно, не мазохизм, но самосохранение артиста. В сумасшедшие годы он работал с утроенной продуктивностью, извлекая все преимущества из найденной в прошлом манеры и доводя ее до предела претворения в какое-то субстанциально новое свойство. Серия поздних картонов, гротескно запечатлевших крестные муки в совсем не патетической обстановке родного Кукхэма-на-Темзе, дышит бесслезной болезненностью (жалом в плоть Киркегорова слова) религиозного настроения, выдавая в Спенсере задатки несостоявшегося мыслителя-ересиарха или площадного трибуна, опять и опять возглашающего отреченный Завет. Он будто возвращается к детству, к страшным историям, к отцовскому громозвучью назидательного органа, но лишь ради того, чтобы продемонстрировать несвершаемость официального благочестия, ибо вера, если я правильно его понимаю, выражается исключительно чрез свою невозможность, через парадокс ее отторжения, предполагающий еще более безотрадно-глубокую веру. Наряду с позднейшими же портретами, в которых он с вызывающим анахронизмом бросает перчатку любви Хансу Гольбейну, именно эти работы стали основой для нынешней канонизации Стэнли Спенсера — без малого через 40 лет после смерти артиста.

22. 01. 98

УТЕ И БЕРТ, ИЛИ ПАМЯТИ ПАФОСА

Умножив несовпадение хронологий на расстыковку пространств, получим союз, чья предназначенность сильнее попрания эмпирических вероятий. Уте Лемпер, певица, танцовщица, кабаретная дива, двое детей, произведенных прямо у рампы, три родных языка, в немецкую пословицу — на радость партера и закулисную зависть подруг — вошли, стуча каблуками, ее невыразимо длинные ноги в трико. Тише, скромней, не высовывайся, твоя репутация, бормотала мать ежедневно. Все сделала наоборот, вамп-облик оформился на перегоне от сбивчивой юности к зрелым рекордам труда и диеты, 34 года, физически совершенна, торопится долго, счастливо жить. Бертольт Брехт, поэт, драматург, режиссер, теоретик, крепчайших куритель сигар, ранние фотографии сосредоточили просьбу об испытаниях и надменную готовность выдержать все, с последних, скосив глаза, смотрит одряхлевший киник-даос, у которого нет уже ни желания, ни уменья возвращаться из участившихся приступов слабости, куда его загоняли депрессии, известка сосудов и далеко не срединное уклоненье Пути. Скончался берлинским ласковым августом 1956-го, зарыт близ могил двух святых германской классической философии, должно быть, в качестве эксцентричной ремарки и реплики к их чересчур отвлеченным скелетам.

Уте и Берт, время. Воображаю ваше свидание в одной из нескольких подходящих эпох или — ради вящей надежности после десятилетий невстречи — во всех сразу сподручных периодах, демонстративно развернутых веером. Вы могли б друг до друга дотронуться в пору Веймара, в плодоносной долине меж компьенским вагоном и нюрнбергским партсъездом, внутри ядом и медом текущего обнажения вольностей, коих небывалая расточительность, намагниченная вокруг множества автономий и равнозначимых центров (десяток, если не более, городов той республики состязались на ниве искусств и созидательно-разрушительных философий), мнится праобразом поздних, так во всей полноте и не свершившихся жизнестроений культуры. Вы поделили бы на два сердца предвоенный стоицизм его неуслышанности и столь понятное кочевое ощущенье бессилия, когда он, атеистический капеллан рассеянных войск («донесение экспедиции, переданное через забывчивого, героическое поведение, никем не увиденное»), после пророчеств в отечестве менял страны чаще, чем башмаки. Возможно, вам пришлось бы по вкусу и холодное, лбами в Стену упершееся взаимоупорство

геополитик, ведь тогда худо-бедно еще не прогнили сверхценности страха и ненависти, придававшие особую прелесть беззаконной эротике и игре. Но сомнительно, что со своим честолюбием, которое требовало сопротивлений среды, он всерьез бы увлекся сегодняшней программно-непродуктивною атмосферой позднеантичного размягчения, всеядными кондитерскими церемониями без намека на страсть — безусловно, нелиберальное и оттого неприличное чувство.

Место: Восточный Берлин, его пригородные, как почему-то мерещится с расстояния, углы и укрывища, где им было б удобнее схорониться от аргусов из цветущих институций контроля. И Западный тоже, концерт Дэвида Боуи о подвижничестве разделенных, и конечно, воскресив в-себе-умершем бешенство молодости, он познакомил бы спутницу с сообществом профессионального бокса (настоящий спорт начинается на растрате здоровья), автогонками, иными какими-нибудь удовольствиями на территориях срамных и скверных кварталов, а в миг прощания, чтобы она острей захотела приблизить неизбежную повторную встречу, одарил бы циничным верлибром с предсказаньем того, что их обоих ожидает в дальнейшем. Форма одежды: перо упадает на клавиатуру компьютера, ибо платили и платят им не за наряд, но за его перемену, однако и здесь, не боясь погрешить против истины, укажем на обязательность главного, самолично Бертольтом изобретенного облачения, эпохиальной, как воскликнул бы русский поэт, экипировки гошиста — черная кожа, сжатые губы, стальные очки, отчаянно в(ы)зывающий взгляд. Разница в возрасте: считать недействительной.

Он не стал бы требовать верности. Эта условность, унаследованная от эксплуататорской алчности буржуазии, маскировавшей таким образом куплю-продажу на эротическом рынке невольниц, казалась ему подлой, как само принуждение, и к тому же он знал, что прекрасная женщина принадлежит всей массе желающих, она, словно тотем, есть достояние целого племени. Подобно льющейся из-под крана воде, ее не удержишь в руках, и, словно вода, она принимает очертания любой подвернувшейся емкости. Посему он добился бы от нее абсолютно другого. Нет, не верности — тотального подчинения. Только этим сладчайшим наречием разговаривал он со своими возлюбленными, и лишь этот язык они доподлинно понимали, научаясь со временем безошибочно, с лающим рвением исполнять его мысленные приказы и глубоко рациональные сумасбродства. Елена Вайгель, бескорыстная Кураж его Тридцатилетней войны, все эти годы волокла за собою фургон с Брехтовым скарбом,

детьми, изгнанием, возвращением, возведенным в достоинство компромиссом и почти уж не возражала, так оно было привычно, когда возле нее, на месте еще одной ездовой собаки и дублирующей тягловой лошади, возникала какая-то новая женщина, дабы сменить своим телом выбывшую от нестерпимого напряжения предшественницу, товарку и клячу. Маргарете Штеффин, хрупкая товарищ Штеффин, чье сотрудничество в написании Бертольтовых драм традиционно изображается крохотными буковками для академических мелкоскопов, если верить не лишенной основания клевете, сочиняла в пьесах патрона целые сцены; укутывая беженской шалью туберкулезное легкое, она всю себя выхаркала без компенсаций и одинокая умерла под звездой Коминтерна, в транзитной, sic transit, Москве, не забыв привести в надлежащий порядок трогательно гербаризированную ею листок за листочком эмигрантскую лирику Берта. Рут Берлау, другая неотлучная муза, его пережила и возненавидела, у нее был тяжелый садомазохистский роман с посмертной маскою Брехта, которую она держала в шляпной коробке и однажды в припадке воспоминаний отшибла слепку нос. Зависимость Рут от покойника была столь подавляющей и с течением лет достигла такой гиперболической степени, что для титулования этой непримиримости в языке не существует иного обозначения, нежели слово «любовь». Женщины безропотно растворялись в нем, будто покончивший с колесом превращений буддист в бездне Ничто, и кабы они заранее спросили его, как следует толковать эту пропасть, что именно напоминает она, Единосущность ли со всем Сотворенным, ласковую ли невесомость собственного тела, лежащего в воде и (вариант) скользящего в сон, или это жестокое, бессмысленное Ничто, квинтэссенция отовсюду грозящих пустот, — он, точно Просветленный из притчи о горящем доме, небрежно сказал бы им, что на этот вопрос нет ответа.

Уте Лемпер подстерегала та же участь, но она, не дождавшись свидания во плоти, опередила события, чтобы достойно встретить рабство и нареченность. Лемпер поет Брехта и Вайля, Лемпер танцует Брехта и Вайля. Зонги анархо-урбанизма на грани меж Веймаром и расово-безупречным порядком, вырожденческое, в чистом виде, искусство, трехгрошово-дендистское, без кавычек и прописной кинолитеры, кабаре, ноги как никогда выше плеч. В голосе по законам этого жанра — социальная критика, деньги, издевательство над утопией партнерства сословий, звуковые флюиды естественных в Метрополисе сомнамбулизма толпы и хищничества одиночек, брехтовский выкрик о том, что сначала ты ешь, а мораль

приходит потом. Родом из Мюнстера, где незыблемое единообразие уклада установилось со времен коммуны анабаптистов, прилюдно рубивших головы мужчинам и коллективно употреблявших городских дев и жен, она быстро отреклась от того, что обязана была перенять, и подалась в Мюнхен, Берлин, снискав репутацию птицы, щебечущей наперекор национальному самочувствию соплеменников. Лемпер слишком талантлива для Германии, написано либеральным арт-критиком, я европеянка, подтверждает она, немцам не свойственны душевные благородство и щедрость, это подавленный, растерявший свою самость народ, Лемпер необъективна к историческому воссоединению нации, отмечается справа и сверху, объединение искажено высокомерной враждебностью западных немцев, отвечает она и, по сути, эмигрирует в Лондон, Париж, вновь и вновь обращаясь к дням Веймара и успев напоследок сказать, что хребет германской культуре сломали нацисты.

Не берусь судить, склонна ли Уте концептуализировать свои представления, но в том, что она делает, можно усмотреть определенную, по-театральному говоря, сверхзадачу, воспринятую ею скорей эмоционально, а значит, с тем большей отчетливостью. В таком случае она танцующий медиум, посредник тех линий культуры, которые, сознавая неисчерпанность энергетической и художественной притягательности фашизма (прибегнем к этому более широкому термину), стремятся предъявить контрдоводы на арене врага, в наиболее доходчивой плоскости посттанатальных его реализаций — плоскости эстетики зрелищ, романтического идеала и воображения, грезящего обрушиться триумфом своей отвергаемой воли. В западной культуре столетия, если не считать умело стреноженные шестидесятые с их мечтой о всеобъемлющем волховании, фашизм стал последней экстатической эпохой, рубежом оргийно сплачивающих порывов. Отрицать этот факт, здесь трактуемый безоценочно, было бы лицемерием. Около четверти века назад Сьюзен Зонтаг констатировала крепчающее любопытство к магическим аспектам фашизма — его образностью поживился не только внутренний орден контркультуры, сменивший вехи свободы на оккультно-правую сакрализацию власти, традиции и иерархии, но и гораздо более широкий слой потребителей, людей модной, в том числе необарочной, маньеристической и прециозной чувствительности. Зонтаг описывала, что повсюду в мире «порнолитература, кино, индустрия развлечений эксплуатируют эсэсовскую тематику, превращая ее в эротическое приключение. Множество предметов

сексуальной атрибутики располагается под знаком нацизма. Сапоги, кожа, цепи, железные кресты на глянцевых торсах, свастика — все это вместе с крючьями для мясных туш и тяжелыми мотоциклами составило самый таинственный и завлекательный эротический арсенал». В своей дескриптивной части эссе, не потускнев вследствие жизнестойкости описанной Зонтаг эстетики, в настоящее время приложимо и к русскому ареалу, где экстремизм оппозиции, питаемый мрачным огнем и глянцевым отблеском из подвала на Фрунзенской, облекает свою чистоту тою же униформой смерти богов. Анализ же удовлетворяет не слишком, ибо не сказано главного: фашизм потому оказался пригоден для преображения в Эрос, т. е. в Товар, что содержал и содержит неистребленное качество воли, власть церемоний и превращений, а также, выражаясь на аристотелианский манер, энтелехию сезонного возрождения. Постмодерн играет в этих процессах двойную, лукавую роль. С одной стороны, его обмирщенная терпимость садовода, пестующего все оранжерейные насаждения духа, служит отменной боксерскою грушей для радикального кулака, с другой — сама сексуализация символики экстремизма свершается в полнейшем согласии с постмодерной механикой цитатного усвоения поп-материала.

Постоянно возвращаясь к теме нацизма, Уте Лемпер непогасший его художественный фон, конечно, учитывает. Тогда, если я правильно толкую ее мало приятное для истеблишмента кабаре, упомянутую сверхзадачу свою она инстинктивно находит в пластическом доказательстве того, что культурные воплощения демократии и ее веймарского извода могут быть не менее магичными, волнующими и волевыми. Демократиям переходных эпох и прежде всего Веймару как эмблеме и памятнику их уязвимости приписывают раздрызг и разврат, в них проклинают слабохарактерных страусов, позволивших себя уничтожить. Неправда, восклицает она телом и зонгом, демократия есть беспримесно-чистая воля, но не к единству сознания, этой уродливой добродетели обществ ранней истории, а к цветенью культуры, почвой своей полагающей принципиальную множественность, мозаичность. Это сильные пальцы раскрытой ладони вместо кулака со свинчаткой. И, как всякая высшая ценность, Веймар обладает измерением нестираемой идеальности и обречен вечно, в сверхвременной зоне борьбы Аримана с Ормуздом сопротивляться столь же атемпоральному нацистскому эстетизму. В красочное кабаретное зрелище, от которого недавно стонал Лондон и еще несколько европейских столиц, меж тем вкралась занятная, смущающая замысел аберрация. За

фасеточную демократию Веймара предстательствует та из ячеек, что, будучи в либеральную систему замечательно вовлеченной, стилю и духу ее была антагонистична, чужда, демонстрируя собственный вариант подрывной критики. Парадоксально, но демократию на сцене представляет марксизм, или Брехт. Уте Лемпер встретилась с Бертольтом, и он, как других своих женщин, не отпустил ее от себя. Так, навсегда и без отступного, овладевают людьми встречи судьбы. Так он сам столкнулся с марксизмом на исходе 20-х и не расставался с ним до могилы.

С его темпераментом и желанием первенства он должен был выбрать левое или правое, явно не центр, и скажем с уверенностью, что марксистская философия привлекла его не мессианизмом пролетариата, не эсхатологией и точно не ангелами уравнения, коим вменялось собрать своими прозрачными крыльями справедливость. Равенство было для него ложью, он сызмальства добивался славы и власти, занося в дневник строки об уготованном ему великом предназначении, молодая поэзия и драматургия его кишат существами, не способными закрепиться ни в одном стабильном укладе, ни в одной исторической необходимости, — нарушающим заповеди гиперактивным отребьем, колониальными волонтерами, висельниками, отцеубийцами, бродячей шпаной. Марксизм дал ему нечто иное. Несмотря на интенсивную религиозность этого вероучения, вызванную необходимостью наконец-то, спустя без малого двадцать веков, ответить на незарубцевавшийся гностический вызов, поднять и освятить падшую материю, марксизм исходил из постулатов классического европейского рационализма, не забывая о них и в наиболее восхитительных из своих преломлений, какова, например, идея движущейся архитектуры или строительства дворцов на вершинах гор и на дне океанов. Марксизм взял его трезвостью и прямотой, освобождающим умением договаривать до предела, до корней отчужденья и власти, до грязного первотолчка, заголив стыд и вранье верхних классов. Обусловленность идеологий материей, вещественная подоплека эфирных перипетий, низменный субстрат морали, цинизм и насилие как скрытая интенция этической проповеди, любого идейно-словесного жеста — вот чему его научил марксизм. Сперва материя, затем дух. Сначала еда, потом мораль. Всеобщий детерминизм, единственно сущая каузальность. В Аугсбурге, Мюнхене или Берлине, везде и всюду сначала хотели еды, за нее дрались и убивали. Тарелка горячего супа, дымящаяся еда становится клеймом его пьес. То больше, чем суп, больше, чем еда: связь с миром пропащего человека, которого ничто уже с миром не связывает, его прощальная

экзистенция, это он сам, его тело и парная, в треснувшей миске, душа. Иными словами — исповедание веры и дух, отнюдь не материя. (Эпигоны развили мотив; в пьесе одного восточного немца, вослед «Мамаше Кураж» привинченной, разумеется, к мору и гладу Тридцатилетней войны, перечисляются двадцать шесть условий приготовления супа, в том числе уверенность, что тебя не убьют, пока будешь его варить, и что после драки хватит сил это хлебово съесть.) Марксизм подтверждал житейские наблюдения Брехта, предлагая множество творческих сублимаций снедавшей его воли к преобладанию и обладанию.

Брехтовская рецепция марксизма совпала с начальной стадией разработки им идеологии эпического театра, противопоставленного театру драматическому — обстоятельство, историками неизменно фиксируемое, но крайне плохо осмысленное. Театр драматический пытается зрителем завладеть, пропустив его через катарсис, эмоции ужаса и сострадания, он требует, чтобы зритель забыл, что он находится в иллюзионе, на игрище, на представлении, чтобы он перестал различать меж сценой и жизнью, сполна отдавшись условности и восприняв ее как действительное происшествие, в котором ему суждено плакать с плачущим и смеяться со смеющимся. Драматический театр — упырь, пьющий кровь зрителя, кровь его сердца, нервной системы и мозга, он страшный корчмарь, его спаивающий; этот эмоциональный вертеп нуждается не в сотрудничестве, но в растворении публики, в пьяном отказе ее от своего естества. Брехтианский, эпический театр, наоборот, с помощью эффекта очуждения (в обратном переводе с немецкого вернувшееся в русский язык остранение, одолженное Бертольтом у Шкловского) устанавливает дистанцию между публикой и актерами, дабы зритель ни на минуту не забывал о конвенции, контролировал бы свои эмоции и размышлял над смыслом событий, над содержанием адресованного ему идеологического послания. Зритель этого театра не пленник, а равноправный партнер в собеседовании, соговорник и совопросник, как сказано в обоих Заветах.

Убежден, что в оппозиции двух типов сценического зрелища выразилось брехтовское отношение к дихотомии нацизма и марксизма, что речь здесь вообще не о способах лицедейства, но о противодействии Левого — Правому или уж, если угодно, о театре Нацизма и театре Марксизма. Драматический театр — машина принуждения, карательного воображения и фашистской агрессии против мышления. Это Гаммельнский крысолов, погружающий в оцепенение, транс или, напротив, буйное помешательство; его техника — экстатическое зачаровывание, он

вовлекает в свое исступление и в нем околдовывает, истребляя. Если фашизм — шаман, то марксизм — сказитель. Он разворачивает на сцене Истории и на подмостках эпического театра повествование наподобие старинных легенд или притч, рассказов о существенном и чудесном, в нем вообще много легендарной и басенной, нравоучительной фабульности, а гипноз он заменяет общением, радение — диалогом. Эпический театр марксизма не кровавый обряд, но безрелигиозная церковь, в которой священники, не отождествляясь со своими ролями, разыгрывают перед прихожанами историю о страстях угнетенных и паства, задавая вопросы актерам, об этих страстях размышляет на языке трезвого понимания и интеллектуального чувства. Нужно ли говорить, что представлению этому свойствен не только учительный и дидактический, но и магнетический импульс воздействия, что спектакли по методе Бертольта заставляли зрителя переживать вполне катарсическое очищение, что они, не ограничиваясь собеседованием, переворачивали сознание? Уже никому ничего не нужно, но все-таки скажем: Брехт для того предпринял свой эпический опыт, чтобы отнять у фашизма его фундаментальное достояние — пафос. Кричащей, овладевавшей толпами патетике врага можно было противопоставить лишь одно эффективное средство: рациональную практику очуждения, которая, сбрасывая исступленье с котурн и разоблачая само существо этой магии, на деле экспроприировала бы его в пользу левой эстетики и при том — подспудно, но явно, вопреки всем остраняющим декларациям — сберегла б его оргиастическую власть и влияние. Здесь, на миру театральной патетики, а не в тайных лабораториях Пенемюнде и не в эсэсовских, тропами Аненэрбе, поисках Грааля и Шамбалы, лежало кащеево яйцо ультраправого мифа.

Он все понял заранее, обо всем наперед догадался. До тех пор, пока оппозиционная фашизму культура не выбьет из его рук пафос, фашизм, по крайней мере в художественных, идеологических своих инкарнациях, будет устраивать празднества возвращений. На фронтах его разгромили. Социальные и расовые программы провалились не только вследствие военного поражения. Чаемый им антропологический тип выведен не был. Искусству, за исключением считанных, тоже изрядно сомнительных образцов, постфактум восславленных жаждущим терпкости вкусом растлителей и коллаборантов (северная киноантичность Лени Рифеншталь, бронзовые истуканы Арно Брекера), — искусству его в базарный день грош цена, это скудоумная пошлость для разжигания ретропорнографов. Но есть сфера, где он не сдается и даже притязает на первенство, сфера,

где пред ним давно уж пасует эстетика левых, которую так долго облизывали, трепали и чествовали, что сейчас ее, полузадушенной, нет на досках большой игры. Эта область называется Пафосом, оперативной тактикой невозможного, стремлением вырваться из пределов.

Фашизму суждено быть патетическим, вопленным, алчущим прорваться наружу подсознанием либеральной культуры, потому что культура не может обходиться без пафоса, как не способна она существовать без жертвы и самопожертвования. В тех же случаях, когда она без этих архаичных излишеств все же, как нынче, обходится, возникает тяжелый невроз, нимало не маскируемый иронией. Всепроникающий статус современной иронии, во всем отличной, к примеру, от иронии романтиков, этой созидательной деятельности духа, — понятен. Культура смирилась со своим финализмом, самостоятельное творчество невозможно, и значит, наступает время цитирования, время тотальной рефлексии об утрате, а механизмы цитатного склеивания неизбежно предполагают иронию, ибо центон — знак разрыва с традицией оригинального изъявления — печален и ироничен. В умеренных дозах ирония свидетельствует о зрелости разума, пораженческая же гипертрофия ее есть симптом интеллектуальной сдачи на милость, отображенье того, что никто более не решается говорить собственным голосом, не пряча лицо за цитату и персонажную маску, не страшась прямоты своей речи. Да и как говорить, если субъект устранен, смыт прибрежной волной, той самой, что смыла и пафос. Впрочем, субъект и есть пафос.

Юкио Мисима, Пьер Паоло Пазолини, последние патетические художники Новейшей эпохи, знали о том, что без пафоса искусство не совершается и что гнездовья этого чувства, нравится нам или нет, находятся в теле крайних (художественных) идеологий. Мисима взял двуручный меч правой рукой, Пазолини всю жизнь исповедовал обычаи левизны, но в закатном фильме своем о Сало и Содоме, разуверившись в истрепанном левом посыле, выказал зачарованность взглядом врага, неотрывно смотревшего на него из замаранного кровью и дерьмом дортуара. В той и другой позициях была абсолютная вынужденность и абсолютная же свобода — в предельных своих выводах эти состояния сходствуют. Брехт это понимал столь же отчетливо, ведь и у него были желавшие ему смерти враги, своими площадными прорывами укреплявшие его в мысли о том, что в отсутствие пафоса искусство переходит к бесплодному автоэротическому самообеспечению.

Если бы Уте Лемпер встретила Брехта в его последние

восточногерманские годы, она, возможно, испытала бы разочарование. Усталость его была так сильна, что он вряд ли кокетничал, говоря об утрате страха смерти («после нее никогда Не будет мне плохо, поскольку Не будет меня самого»), но все же не настолько велика, чтобы хоть на пару недель избавить его от лицемерных танцев с властями. Он занес в тетрадь верлибр о Берлинском восстании 1953 года, посоветовав правительству выбрать новый народ, потребовал на посту вице-президента Академии искусств ГДР освобождения этих самых искусств ГДР от цензурного помешательства ГДР и тут же, по горячему следу, накатал гадость о поджигателях войны и съездил в Москву за тамошней премией мира. Судя по всему, он был себе неприятен и ему не нравилось место нахождения («Я сижу на обочине шоссе. Шофер заменяет колесо. Мне не по душе там, где я был. Мне не по душе там, где я буду. Почему я смотрю на замену колеса с нетерпением?»). Но он не лишился потребности читать Горация, записывать строчки в тетрадь и работать с «Берлинским ансамблем», ради существованья которого готов был публично огласить что угодно. Эпический Театр был для него насущней всего остального: в больницу и оттуда на кладбище его унесли после репетиции «Галилея».

Но Уте Лемпер встретила лучшего Брехта — молодого марксиста в кожаной куртке, с сигарой и зонгом в зубах.

05. 02. 98

НОВЫЙ ТАНЕЦ КАЗАНОВЫ

Ангелин Прельйокай, французский художник албанского происхождения, поставил в Париже свой балет «Казанова», но о танцах на сцене и самом хореографе будет рассказано после того, как мы кратким приветствием воздадим долг человеку, чье имя в который раз за последние двести лет стало заглавием артистического вдохновения.

Любовный список Джакомо Джироламо Казановы состоял из 122 женщин и 39 лет службы в угодьях рослого лучника с колчаном сердечных стрел. Три амурных события за год, скромная жатва в полях, озаренных румянцем буколических — губы бантиком — пейзанок. Урожайность, способная, по замечанию комментатора, смутить лишь очень примерного семьянина. Впоследствии разучились внимать парковым празднествам и напудренным рисовым фейерверкам. Нравы испортились, обычаем стала похвальба арифметикой, на полувздохе задавленным — чтоб соседка от любопытства не влезла сквозь стенку — смехом и трением, потным валом и мешаниной однообразно-плебейских девичьих имен. Зато уж рекорды вершились под стать общему опьяненью количеством. В юные годы, когда молекулы морально неокрепшего организма еще закипали и пенились завистью к засаленной эротической бухгалтерии, судьба не раз сводила автора этих строк с персонажами, чьи паруса в неизмеримо кратчайшие промежутки достигали Казановьих пылающих градусов и меридианов, но и тут не было повода для бахвальства, ибо неподкупная калькуляция молвы возжигала лучи славы над головами других, легендарных и невидимых миру чемпионов количества, обитавших, как правило, в соседнем микрорайоне и близлежащей воинской части.

Но Казанову немыслимо мерить аршином XX века. Что за дело ему, сохрани и спаси, до напастей толпы, единодушно убитой ошибкой голкипера. Есть ли толк в увеселяющих зрелищах, если напрочь забылось, что исколотые пальцы монастырски сосредоточенных послушниц труда годами ткали оленей и лебедей для княжеских гобеленов и в не меньшие сроки создавались брабантские кружева, парчовые балдахины, резные шкатулки, атласные платья к радости неисправимо знатных персон, яды, стилеты, статуэтки, гравюры — решительно все, составлявшее цивилизацию ручного усилия, индивидуального чувства и личного навыка. Какой прок в юридическом тождестве классов и свободной торговле, коль благородный артист слова,

кисти, резца и поступка стократ против прежнего отставлен от щедрости меценатов, чьи вкусы уродливей, чем у грабительских поколений вестготов. Однако ж, и это пустяк по сравнению с вероятием того, что, где бы ни оказался в исходных главах нашего века Джакомо Джироламо, на обочине ли происшествий или тем паче, как он привык, неподалеку от самого жерла вулкана, его — авантюриста, писателя, астролога, розенкрейцера, переводчика «Илиады» и блуждающего сладострастника с философским камнем во рту — скорее всего, сожрал бы один из майданеков ненавистного ему коллективизма и равенства в смерти.

Бьюсь об заклад, что ему не позволили б тихо скончаться в постели, между картами и интрижкой, на иждивении у служанки, той, например, которая в простоте духа и бдительно надзирая финансы, не осмелилась употребить по хозяйству дорогие, чистые дести писчей бумаги, но сплавила, вослед овощной кожуре и рыбным чешуйкам, три исписанных, с кляксами, тетради его мемуаров. В сверхнасыщенном и перенаселенном XX столетии для его по-дворянски просторных эскапад места, скорее всего, не нашлось бы, и, сознавая чужеродность этой персоны изменившимся временам, век, особенно после того, как выдохся благоволивший к Джакомо декаданс, отнесся к бедному страннику немилосердно. Возобладала трактовка Федерико Феллини: Казанова — протагонист полой души, шарлатан мнимостей и фантомных позывов, фокусник, что не догадывается о Подлинном и вместо красочных лент и ушастой крольчатины тянет из цилиндра неостановимую апологию собственной пустоты. Сотни и тысячи не имеющих экзистенциального центра страниц, разводил руками Феллини, болтливое разлитие соков, чтоб утопить в этих подчас гневных, иногда элегических и насмешливых, но неизменно пустых нечистотах смертельно унизившее его прошлое. Работодатели требуют эротических шоу, а он, не ведая, к чему бы еще себя, кроме подложенных ему бациллоносных межножий, применить и приладить, уподобляется искусственной птичке с заржавленным ключиком крылышкующего подзавода. Рукотворное чудо природы — говорящий секс-механизм, постаревшее личико-маска (впору заплакать и притвориться сморщенной брошенной обезьянкой на веницейском, в испаряющихся отражениях, карнавале), морок и проекция неутолимо-чужого желания, — он похож на планету в орбитах бессменного унижения и, разумеется, сам в страданьях своих виноват, потому что лишен воли, врожденно отторгнут от чувства. В постоянных перемещеньях его разглядели судорогу, оцепенелость, конвульсии и сомнамбулизм. Мертвец с землею в глазницах встает из могилы и под чью-то злорадную дудочку

колобродит, обольщает, грешит и тоскливо скребется о гравий, мечтая снова лечь в материнское чрево гроба; сцена из экспрессионистского фильма великой инфляции, дабы не накликать барабаном вуду нынешних, до отвращения замордованных кинозомби. Такова версия позднего XX века, не кажущаяся нам справедливой.

Казанова — зеркальная сущность дореволюционной эпохи, и кто не дегустировал приключений при старом режиме, не способен проникнуться сладостью жизни, нашептывал Талейран. «Грязь в шелковых чулках!» орал, багровея от ярости, на своего демона дипломатии Наполеон Бонапарт, а тот, пятясь на подагрических негибких ногах, пропускал мимо глотки поток оскорблений, ибо глубоко спрятанным историческим зрением провидел и сокрушение повелителя, и свою роль спасителя Франции (Венский конгресс, вершина его кротоподобного тайнодействия, его кулуарного жанра) и собственную лукавую смерть, о коей услышав, один афорист-остроумец интересно спросил: «Вот бы узнать, зачем ему это понадобилось?»

Сладость эпохи до революций бывала горше пилюли, пироги черствели, не доплывая до рта, безденежье и продажность искушали сунуть голову в петлю, и все-таки только этому времени Джакомо Казанова обязан своим совершенством, лишь оно позволило ему стать нарицательным именем, культурным героем. Может быть, главным достоинством той поры была особая оптическая атмосфера, прозрачность воздушных путей и рамочных композиций, благодаря чему он запомнил в лицо каждую из 122 своих женщин — волооких и быстроглазых, аристократок, модисток и подавальщиц, с одинаковой томностью наблюдавших, как трепещет в глубине вечернего зеркала язычок лицемерно плачущей свечки, освещавшей библиотечные полки, сорочку, камзол, астролябию, античный бюст, платье с расшнурованным лифом и теплую телесную беззащитность — их последний, неснятый покров.

Он долго, пока было сил и покуда его не стала обманывать каждая поперечная шлюха, жил за счет этих славных созданий: ставил произношение и манеры, готовил к интенсивному сексу в палаццо, сбывал в кредитоспособные руки и из многих доброкачественных эротических типов предпочитал юных худощавых брюнеток. Откровенная жестокость игры не оставляла простора для разночтений и недомолвок; обе стороны били на уничтожение, яростно нуждались в противоборствующем взаимоупоре и, обоюдно не намереваясь платить, друг друга стоили: «Французские девки, служительницы Венеры, сметливые и обхождению наученные, все такие, как Вальвильша, — без

страстей, без темперамента и потому любить не способны. Они умеют угождать и действуют по раз заведенному порядку. Мастерицы своего дела, они с одинаковой легкостью, шутя, заводят и порывают связи. И это не легкомыслие, а жизненный принцип. Если он не наилучший, то, по меньшей мере, самый удобный». За давностью лет и отсутствием счетных устройств итог схватки признан ничейным, но нет ни малейших сомнений, что он, по условиям своего ненадежного бытия крайне далекий от нестяжательства, больше давал, нежели брал. Собственно говоря, это вообще несоизмеримые величины. Ведь он одаривал главным, тем единственным, что не окупается драгоценной чеканкой и не знает ни веса, ни меры, ни червонно мерцающего эквивалента: женщин он оставлял безутешными. Он предлагал им не обноски своего тела, не больной и потасканный, после паховой неприятности, эрос и, разумеется, не клейкое наважденье любви — кто бы поверил в нее, глядючи в эти глаза, где стилистическая несовместимость отчаянья и тщеславия покрылась бесслезною поволокой беды? Нет, они от него получали иное, бесценное — воображение и ритуал.

С первым все ясно: златоуст и писатель, Казанова раскрывал перед ними феерические субтропики имагинаций, и даже опытная девичья жизнь зачинала мечтать, чтобы ее вовлекли в словеса, сплетенные обольстителем и работорговцем. Второй пункт требует краткого разъяснения. Согласно Мишелю Фуко, традиционного распутника и соблазнителя, коего символом был и по сей день остался Джакомо Джироламо, отличают прочнейшие связи меж сферой поступков и порядком интеллектуального представления, вследствие чего каждому движению тела соответствует неуклонно соблюдаемая фигура рассудка. По-другому сказать, классический соблазнитель есть человек знания, правила и обряда; не потому, что он действует по науке, но оттого, что факт победы над женщиной значим для него гораздо менее ритуала ее обольщения. Классический распутник есть жрец церемонии, лишь этому танцу, геометрии и Закону он служит всей полнотою отпущенных ему потенций соблазна. Соблазнитель, таким образом, заключает в себе Хаммурапи, глиняные таблички своего добровольного (из-под глыб) принуждения к ритуалу. Он раб и смиренный послушник этих обрядов, и он же их господин, который, подчинившись объективному, даже сверхчеловеческому порядку, преображает его согласно своим частным, человечным потребностям. Он адепт не обольщения, но идеологии и поэтики обольщения, избранной им от избытка свободы и силы, а значит, его закабаление абсолютно, и он действительно не хочет, не умеет жить без него.

По идее (удачное слово; чем еще, если не платоновской идеей уловления жертвы, охвачен его мозг), он мог бы обойтись и без женщин: разве не ясно, что ему довольно воображения и той чистоты комбинаций, которая возможна только при математическом и литературном отвлеченьях от плоти. «Дневником соблазнителя» (одна из частей «Или — Или») Киркегор показал, что последовательная тактика обольщения растворяется в речи, что она тождественна письменным правилам как таковым, например эпистолярным фигурам. Соблазн есть риторика, обретающая ненасытимость в акте удаления от натурально-телесного — в сторону психосоматики текста. Настоящий, литературный соблазн, а Казанова давно уже сугубо литературен, — это область письменных желаний, желаний, свойственных самому письму, его безличному самопорождению, не требующему, чтобы обольститель умакал перо в чернильницу и корябал ручкой бумагу, оную посыпая песком и пеплом. Но поскольку ему все же приходится работать с реальными женщинами, он, относящийся к ним как художник к своему материалу, стремится, чтобы они — стертые, безымянные, не имеющие внятной индивидуальности — обретали ее в одухотворяющем каноне всеобщности, что открывается в ниспосланном им и ему ритуале. Становясь соучастницами вечного возвращения церемониальных фигур, облекаемых в литературные образы, они получают в награду персональную жизнь, личную душу и даже, не убоимся преувеличений, бессмертие: кто бы их помнил без этих страниц, вне этой риторики расточительства, бескорыстно одаривающей соблазном?

Более всего эти церемонии напоминают балет, и немудрено, что когда близкий к завершению век решил в лице хореавтора Ангелина Прельйокая вспомнить о Казанове, он придал мемуару танцующую форму обряда и первоначальное значение оргии как особого тайного культа и празднества в честь разнузданного, но строго блюдущего ритуальный канон божества. Лик бога благоразумно оставлен невидимым.

Публика будет разочарована, возможно, и оскорблена, профилактически третировал зрителей постановщик. Ей подавай венецианскую клюкву, маски на палочках, жеманные позы, черную смерть и каналы пролитых под барочную музыку слез; вряд ли она среагирует на жесткость, приперченную техно. Скорее всего, она возмутится этой версией ее собственных наваждений и страхов: шесть забывших об авторе персонажей, отдаваясь поглотившему их ритуалу, чья расчисленность и сферичность полнится отзвуками какого-то неотвратимого

пифагорейства, безостановочно соблазняют друг друга в запертой комнате и до тех пор испытывают пределы своего вожделения и риторической власти, покуда не открывается лаз в Зазеркалье, где их ожидает судьба быть эмиссарами страстей и болезней Джакомо Казановы. Болезней чрезвычайно телесных, до непристойности венерических, в осьмнадцатом столетии они истребляли фамилии, кланы, профессии и сословия; будничные, современные версии этих старых недугов были специально изучены хореографом в скабрезной пробирке Латинского квартала. За шесть недель репетиций труппу Прельйокая покинули несколько ведущих танцовщиков, шокированных дерзостью материала, и одна балерина, заявившая, что ее тело не создано для таких превращений. Культурный истеблишмент Франции мало что понимает в искусстве, говорит этот юго-восточного европейского облика резкий в суждениях человек сорока одного года, с генетическим ужасом решетки и захолустья, которые даже по балканским понятиям считались избыточными. Элита исповедует консерватизм, ей важно уменьшить амплитуду движений, сделать их мягкими, плавными; нервы контролирующих инстанций утомлены и жаждут успокоительных модуляций. Классике подобает быть ясной и строгой, всему остальному надлежит соответствовать апробированным толкованиям либо вовсе не являться на свет.

Сын албанского эмигранта, Прельйокай вырос в типичном парижском клоповнике гастарбайтеров и должен был, ни на мгновение не замедлив традиции, подготовить свое тело для насекомых, но странная восприимчивость, дарованная ему невесть за какие заслуги, откликнулась на фотографию парящего Рудольфа Нуреева, и тогда он решил стать танцовщиком, чтобы тоже стяжать невесомую красоту. Взяв нужное у новаторов и архаистов, он бросил сцену ради закулисного, очень необеспеченного амплуа балетмейстера и наконец дождался мгновения триумфа, в мельчайших деталях предвосхищенного им еще в юности, — идол Нуреев предложил ему поставить балет в своей кастовой цитадели. Потом Прельйокай знал только удачи. «Казанова» — его главная ставка в достижении звездного неба.

12. 03. 98

ПОДСОЛНУХИ И МИЛЛИОНЫ

Лучшая из кинокартин о Ван Гоге открывается сценой безупречно банальной, какой бывает мечта простого искусства выразить жар и огонь, притушив их сжигающее сетчатку пылание до демократических градусов восприятия. Винсент недвижно лежит на топчане. Одежда бродяги стала рубищем нищего. Комнатенка — по мерке сработанный гроб. Дело — табак, пенковая трубочка, сжатая грязными пальцами, курится давно обступившим предсмертием. Он так вымотан и разбит, что редкий человек снизойдет до его утомления, но и этот гипотетический сострадалец не разделит восторги от созерцания настоящего цвета, который является в минуты самокалечения. «Желтый чуть буржуазен, поправь», — говорит он, шатаясь от работы и солнца, еще одному отщепенцу их ремесла, и вскоре они готовы зарезать друг друга, не поделив разлитую в воздухе желтизну. Он счастлив, и чтобы это состояние удержать, закрепить, перевести в стабильность блаженства — необходима безделица, малость, две-три скромного достоинства, ранее всегда в срок приходившие ассигнации Тео Ван Гога, а тот, стоя у братнего одра, внезапно артачится: у него якобы тоже нет денег, он болен и разорен. Художник требует выдать, меценату нечего дать. Они кричат и ругаются, но свара бессмысленна — история разрешила ее в пользу нерасторжимого союза обоих. Тео пожертвует всем, что имел, Винсент подношенье спалит и потребует нового, ибо виноградник, картофель, кипарис, бильярд, сифилис, мистраль и абсент опять накатят цветовым исступлением. Одного безумия люди, братья вышивают экзальтацию спора по канве обоюдного упоения неминучестью, и если бы старый восточный поэт или современный французский философ — стилистически близкие персонажи, только первому неточная рифма обещает в зиндане голодный меджлис сколопендр, а над вторым за его прегрешения сдержанно поглумятся в журнале англосаксонских эмпириков, — так вот, кабы стихотворцу с Востока и галльскому адепту Письма восхотелось зарисовать эту сцену, они, вероятно, отметили б, что восклицания обоих артистов — подобно летучим мышам, этим завсегдатаям тревоги и зрячести, — бьются о стены взаимного самораскрытия в фатуме и возвращаются мифом, преданием о сдвигающей горы любви. Но главное вершится поодаль, сто лет спустя, в глубине рассеченного надвое кадра. Там, где синеблузые работяги аукциона сдувают пылинки с Винсентовых, натурально, «Подсолнухов» и распорядитель под стук молоточка судьбы

продает семечки и лепестки, за десять, тринадцать, нет — двадцать семь, хоть и это неполная стоимость — миллионов. Китчевая, но впечатляющая антитеза. И совершенно правдивая.

Какое-то время назад японская корпорация купила цветочки Ван Гога за несколько десятков миллионов зеленых, стремительно добычу упрятала в сейф и потом, когда проигравшие распустили слух, будто картина, как выражался зощенковский сказитель, «грубо фальшивая», — долго отмывала свою репутацию. Чем история кончилась, нам невдомек, однако известно, что суммы с шестью нулями гуляют сегодня на арт-рынке столь же естественно, как медные оболы во владеньях Харона. Но если лодочник и заслуженный вохровец орудовал по-античному незатейливо: ставил клиента в танатальную позу, расстегивал на нем спинжачок, телогрейку или защитну, вот те крест, гимнастерку и, для приличия послюнявив банкноты из бумажника жмурика, оттуда изымал две копейки, то аукционы, возвращая искусство из небытия в жизнь коммерции, сочетают в своих ритуалах кричащее непотребство язычников и тайный расчет генштабистов. Кампания, проведенная в минувшем сезоне агентами «Кристи», заслуживает изучения в классах Вест-Пойнта. Коллекция Виктора и Салли Ганц, одно из крупнейших американских частных собраний модернизма и авангарда, годами привлекала алчность кураторов. В основе и центре ее Пабло Пикассо, по краям — Джаспер Джонс, Роберт Раушенберг и другие капитаны поп-арта. Ганцы сидели на сокровищах, как подколодный змей Фафнир на золоте Рейна, и не было Зигфрида, чтобы похитить у них этот блеск. Людям «Кристи» удалось разработать подход. Сначала они вовлекли в свою магию наследников Салли и Виктора, клятвенно посулив им, что было удивительной смелостью, 120 миллионов независимо от того, какую сумму принесут фирме торги. Потомки устоять не пытались, и когда все бумаги были под строжайшим секретом оформлены в конторах нотариусов, устроители развернули, как свиток, волшебную сказку своей пропаганды. Бесконечным составом покатились развлечения в спецдомах, стены которых увесили Ганцевыми коллекционными экспонатами, вероятных покупателей ублажали так, словно тем удалось через две тысячи лет проскользнуть сквозь игольное ушко в небесное царствие, меж икрой и шампанским раз пять или восемь созывали ученых и критиков на симпозиумы о Пикассо и все время кормили пираний массмедиа, соблазняя их самым зрелищным развратом сезона.

Фирма шла на отъявленный риск. Можно быть гением разведки и артподготовки (сколь же славно, одним эстафетным пунктиром дефиса удается иногда породнить войну и искусство!),

но страховой полис рекламы не гарантирует успеха кампании. От маршальских схем до разгрома врага расстояние больше, чем от прогнозов на урожай до ломящихся закромов. «Первая колонна марширует, вторая колонна марширует», — издевался Толстой над диспозицией австрияков. Пришел Бонапарт и вымарал их школярскую карту. Решает не кабинетный полет, а воинский дух, интуиция и готовность умереть за свои барыши — почти достоевский дар бросить в печь толстую пачку, дабы она (тут требуется аналогия из иного, менее огнепального сорта словесности) окупилась на пепелище сторицей. Люди «Кристи» могли проиграть, и они победили. Сработал весь механизм до мельчайшей рачительно смазанной шестеренки, и когда кафедральный умелец в последний раз ударил колотушкой по дереву, обнаружилось, что прибыль организаторов превысила 206 миллионов — рекордная сумма, полученная от продажи частной коллекции. Пикассо вел себя молодцом: лирико-эротический портрет Марии-Терезы Вальтер, его дамы 30-х годов, был куплен неизвестным ценителем за полсотни без малого миллионов — дотоле лишь раз Пабло продавался дороже.

Оргия вокруг собрания Ганцев вселила надежду, что рынок вернется к ситуации 80-х, когда аукционы по-оленьи сшибались рогами, а на деньги вообще никто не смотрел, ибо они возникали точно из воздуха, в знак фантастического реванша за скаредность минувших десятилетий. Нет, этого не происходит, территории сбыта сжимаются в максимально неподходящий момент, иссушается почва, и вместо чаемых, светлозеленых, со змиевой казначейской печатью деревьев вырастают какие-то чахлые кустики тугриков. Почему именно, не берутся ответить даже эксперты: обычно они отделываются газетным клише о циклической взбалмошности кондратьевских конъюнктур и о близости новых варварских плодоношений. Иначе рассуждают мистически настроенные аналитики, склонные усматривать в тривиальных приметах депрессии злокозненные криптограммы «Конгрегации романских маршанов», продукт их заговорщицких инициатив. Эта действительно странная, организованная лет шесть-семь назад группа со штаб-квартирами в Лионе, Флоренции, Барселоне и Лиссабоне в уставе своем записала, что считает себя восприемницей истинно католических традиций «работы с искусством» — не определив, как надлежит понимать столь обязывающую декларацию, оставшуюся туманной для всех, кто не имеет чести состоять в «Конгрегации». Реально же группа, ныне небезуспешно стремящаяся означить свое присутствие в странах английского языка, следует явно нехристианским канонам и формулам культурного поведения, обставляя свои

торговые представления отталкивающими ритуалами, в коих иные наблюдатели угадывают отзвуки герметической жестикуляции неоплатоников Ренессанса. Последние черпали пассы из позднеантичных (эллинских, египетских и сирийских) источников тайноведения, что в свою очередь будто бы уходили корнями в баснословность Традиции, ее изначальную топь, заново напророченную магическим символизмом Рене Генона и геополитикой его бредящих властью эпигонов. С этой публичной псевдоэзотерикой «Конгрегации», скорее напоминающей хвастовство невесть откуда свалившейся роскошью, аукционы, пожалуй, смирились бы, но «Романских маршанов» обвиняют в грехах посерьезней, нежели тщеславие нуворишей. В частности, им инкриминируют несколько отвратительных демпинговых атак на рынок искусств, случившихся в середине 90-х (зона международной торговли до сего времени от них не оправилась), а также тесное дружество с итальянским, испанским и французским праворадикальным подпольем сторонников Третьего пути и Консервативной революции, якобы обитающих — в уюте своего андеграунда — на беспросветно темные деньги «Маршанов». Ни то, ни другое, разумеется, не доказано, зато не нуждается в доказательствах безупречно сомнительная репутация этого узкого клуба. Впрочем, она лишь способствует приращению богатства и влияния «Конгрегации».

Феерическое достижение «Кристи» оказалось возможным в результате изобретательных и, как показывает опыт, однократных, невоспроизводимых усилий сотрудников фирмы; конец века вяло влачит свою колесницу, словно мечтая избыть недостающие до истечения тысячелетия годы. Кудесники «Сотби» попытались перешибить летаргию и были вынуждены ретироваться, оставив на поле боя раненых, чьи стоны стали обескураживающим звуковым подкрепленьем стагнации. Неудача с коллекцией Эвелин Шарп, десятилетиями собиравшей шедевры modern art, заставила «Сотби» слегка пошатнуться от неожиданности; другим такого удара хватило бы, чтоб до конца дней в музейной тиши размышлять о бессребрено-вечном. Согласно экспертным оценкам, покупатели должны были раскошелиться миллионов на шестьдесят. Они едва выдавили из себя сорок, и даже звезда коллекции, очаровательная обнаженка лучшей поры Модильяни, один взгляд на которую побуждает к легкомысленным тратам, не собрала на бедность запланированных десяти миллионов.

Современные аукционы напоминают рулетку. Расчет, интуиция, проникновение в природу страстей — эти интеллектуальные добродетели обесценены вмешательством

вероятностных смерчей, стохастической мясорубкой, перемоловшей предвидение. Сословие свободных людей, влюбленных в коммуникацию посредством торговли искусством, вынуждено оборонять свое меркуриальное, ртутно-блуждающее назначение сообщителей, коммерсантов всепроникающих связей, тотальных, как сама идея коммерции. Сопротивляться приходится неуловимо-безличным демонам разрушения, веющим в самом воздухе времени. Сословию противостоит аморфная непостижимость, и аукцион, как сейсмограф, среагировал на ее происки первым.

Средневековое искусство от века считалось лакомой, сулящей прибыль добычей. «Сотби» не раз ее настигала хищным прыжком и затем, точно львица меж детками, равными кусами распределяла средь своих филиалов жаркую тушу, а у тех не залеживалось. Все предвещало успех, да к тому же, помня о скверном анекдоте с коллекцией Эвелин Шарп, фирма обезопасилась, ангажировав Боба Уилсона, чей режиссерский талант, реализуемый через пластические дарования труппы, придал торгу характер мистерии, религиозного действа, страстей и миракля, когда сквозь густые драпировки коммерции вспыхивали нимбы обрядово переступавших актеров и тишайше, но явственно струилась музыка культа, искупительной жертвы, пресуществления — символ того, что публику звали соучаствовать литургии, что нынешние «предметы продажи» в эпоху веры и чувства обрамляли нетленную святость мощей, что идеальное воплощенье искусства, если опрометчиво посчитать его идеал непогасшим, излучает волшебство исцеления и таковой же бывала реальность искусства — кто низвел ее до скопления мертвых, с означенной суммой, объектов? Публику соблазняли купить не вещь, но золотую, серебряную, эмалевую эмблематику ставшей таинством тайны; напитанная, точно уксусом губка, потоками святости от некогда ее окружавших костей, тайна сия и поныне, чеканили речь проповедники и герольды продажи, в каждом драгоценном извиве своем сохранила радость мистического присутствия этих останков и полнится ожиданием Новой Жизни, ее алых, атласных, овеянных ветром, непререкаемо светлых одежд — сверьтесь, о, сверьтесь с горбоносым певцом.

Публика была очарована сиянием тайн Средневековья. Она благожелательно отнеслась к священнодействиям Боба Уилсона. Ей понравились звучные фразы глашатаев философии аукциона. Торги были посредственными. Предсказания сделались трудными. Оракул не уточняет, что за великое царство погибнет. Остывают треножники пифий и зарастают к ним тропы. Непостижная игра вероятностей губит предвиденье. В мире нет

места даже спланированным злоумышлениям конспирации, ибо они неузнаваемо искажаются, проходя путь от замысла к злу. Короткая фраза не лучше длинной. Аукцион превращается в казино, и это дает ему новую свежесть.

19. 03. 98

НЕПРОНИЦАЕМЫЙ ДЖАЗ ВУДИ АЛЛЕНА

Честный культурантрополог не скажет сегодня, что такое личность, разве лишь вспомнит происхождение, сценическую этимологию — персона, говорящая сквозь прорезь раскрашенной маски, или сама эта маска. Личность бежит дефиниций, сторонится связных и закругленных вердиктов, а когда нужно исчезнуть, обращается к тактике, на протяжении столетий испытанной в иудеохристианской литературной цивилизации, — погружает свою недоступность в подробную исповедь, чтобы начисто скрыться из виду. Чем больше она о себе возглашает и себя выбалтывает, чем неистовей рвение, которым сопровождается совлеченье оболочек души и самоувечное расковыривание гнойных нарывов, тем уклончивей вероятье того, что свидетели хеппенинга смогут понять побуждения распахнутой жизни и узреть в ее непрозрачности облик держателя разнузданной речи, актера танцующих слов. По первому впечатлению, корни эмоций и импульсов вырваны из земли и заботливо, для удобства обзора выложены на поверхности. Вот они, в капельках влаги, с налипшими комьями теневого существования, скользкими катышками некогда спрятанных, а теперь рассекреченных эпизодов. Нет, то лишь мнится, мерещится, иллюзион разоблачения магии обусловлен конвенцией жанра — личность не приблизилась ни на дюйм, тайна не стала яснее.

Помним тяжелое ощущение от чтения правдивейших дневников, искренних, в глухой тишине нацарапанных мемуарных замет, автобиографических заглядываний в скважину своего аритмичного сердца. Все та же литература, словесность и, следственно, область, где материал, вступая во взаимодействие с формой, подчиняется не религиозным требованиям жить не по лжи, но законам сцепления, фабульно-сюжетного соположения элементов, их плавного сочетания или, напротив, монтажного стыка, а равно и необходимости стилистического благозвучия. Любые исповедальные дневники пишутся для чужих глаз, ибо чужие глаза встроены в хрусталики наших буркал. Оценивающий взгляд постороннего придирчиво созерцает интимную рукопись, добиваясь от нее соответствия общепринятым правилам литературы либо их разрушения, в чем тоже нет отклонения от канона.

Самообнаженные жанры извещают об их авторе не более

остальных его опусов — пусть читатели, да и подчас сочинитель (последнее случается редко) склонны заглатывать жирных червей откровений на леске реальных имен и как будто невыдуманных положений. Кто сомневается в сказанном, соблаговолит откупорить шампанского бутылку и перечесть «Дневники» Франца Кафки, чередуя их вязко-темнеющую многостраничность — не пренебрегите закуской, ожидается чудовищный ерш — с лапидарной экзальтацией «Солнца и стали», огненной лентой излившейся из-под пера Юкио Мисимы. Последний текст признан важнейшим для постижения изломов биографии самурая-писателя, завершенной ритуальным вскрытием живота после неудачной попытки воскресить к древним доблестям трусливую, падшую армию. Противно без должных на то оснований корчить из себя прорицателей (средств нет, вот и пророчествуем, заметил бы русский классик), но, каемся, результат параллельной акции чтения известен заранее. Исповедальные сочинения этих авторов не откроют в их личностях ничего нового по сравнению с тем, о чем рассказала беллетристика еврея из Праги и японца из Токио. Должно быть, это прозвучит очень невежливо, но и без «Дневника», основываясь лишь на протоколах «Процесса» и галлюцинозной клаустрофобии «Замка», легко догадаться, что сновидец был призываем к ответу многоярусными пропастями, где фигура Закона, окутанная всей молчаливостью Языка, эмблематизировала беспомощность перед Отцом (ясно, на что намекает заглавная литера и чьим представителем на земле был кряжистый Францев родитель) и в особенности пред неизбывностью национального рока. Страх иудейский закреплялся повторяющимся мотивом бегства от женщины, от заповеди о размножении плода и рода, а сколько раз расторгалась помолвка, в какие города летели умоляющие депеши любви и был ли туберкулез спровоцирован сверхчувствительной психикой или зависимость наблюдалась обратная — это вопросы, разумеется, до чрезвычайности любопытные, но иного порядка. Что не умаляет очарования «Дневника» как обелиска победы, воздвигнутого триумфатором и летописцем в честь неукрощаемых, несмотря на болезнь, литературных священнодействий своего естества. В «Солнце и стали» Мисима дал педантичную хронику изнурений воинственного организма, которому после всех атлетических трансформаций надлежало достойно принять холод обрядовых лезвий, но исход был очевиден заранее, задолго до того, как автор решил прямо известить о намерениях и прибегнул к раздирающим интроспекциям от первого лица. Ожиданием самоубийственной крови пропитан и несобственно-прямой,

беллетристический эрос писателя, и каждый, кто не побрезгует сравнить оба типа повествования, убедится, что степень их откровенности идентична и ни один из них, как ни выискивай между строк, не отвечает на главное недоумение — о причинах скандальной развязки. Тело мученика упало в ковер, покатилась отрубленная голова, из продольного разреза на животе выпорхнула и вознеслась к эмпиреям душа, а воображаемая личность писателя осталась той, что была, и там, где была, — непостижимой, восторженно-герметичной, в густеющем облаке воспетой им синевы.

Увлекшись разросшимся сорняком вступления в тему, не забудем о цели заметки: разговор-то предполагался о Вуди Аллене и его ускользающей сущности. Вуди Аллен столь долго и хорошо снимает кино, что современный экран неполон без этого человека, как русский народ без одного из андрей-платоновских персонажей. Для части зрителей несемитских, в основном молодых и покусанных либеральными догмами, кинематограф его неправильный, ибо с упорством закоренелого грешника изображает психодрамы гетеросексуальных еврейских мужчин, а кодекс хорошего поведения велит умащать взор зрелищем цветных и увечных гомолесбистов. Евреи тоже относятся к Вуди по-разному. Хулители видят в твореньях его балет галутных ужимок, приперченных хихикающим блудословием благополучного класса. Ирония без трагических обертонов апофеоза беспочвенности, утверждают они, продается дешевле прелого гамбургера и точно так же стоит внутри колом — ни заесть, ни запить, ни даже извергнуть. Катарсис здесь невозможен уже потому, что этимология этого слова предписывает очищенье желудка, а от иронии он засоряется до кромешной недееспособности. Поклонники и адепты культа (вокруг Вуди давно станцевались культ и ритуал, хоть не такие грозные, как вуду) восхищены чародеем, чей объектив, превратившись в сверхзрячий сачок волшебного рыболова, извлек из тины будней душу диаспорической неприкаянности и заставил смеяться над ее рассеянным плаксивым горением — на асфальте Нью-Йорка. Правы те и другие, что, естественно, в пользу Аллена. Если явление культуры на себя навлекает хвалу и хулу, причем плюют туда же, где лижут и слизывают, значит, когтистая лапа создателя оцарапала дрожащие нервные окончания, сыграв на них свой ноктюрн, значит, явление фатально, то есть необходимо, ибо плевки, лизания и, да позволено будет заметить, аккорды входят в обязательный ассортимент антропологии.

Мир Вуди Аллена напоминает жестоко обманувший Эдипов комплекс, это его лепта в бородатый фрейдизм. Вообразим

классическую диспозицию: у Эдипа все счастливейше разрешилось, он, не ведая совестных мук, закончил с родителем, упругой походочкой вошел в городские врата и, выпив из чаши, поднесенной новому господину холопами, изготовился разделить ложе с усладой воителя, опытной женщиной, которая по условиям представления должна быть ему беспрекословно подвластна и исполнять все желания победителя. Но желаний — вот ведь в чем парадокс и отход от идеологии мифа — у него применительно к ней не имеется никаких, ну ни малейших буквально. А есть единственная, годами не утоляемая, подкожно-сердечная, вслух (за исключением разовых вспышек истерики) почти что не произносимая страсть и мольба: чтобы она оставила его наконец-то в покое, заткнулась с причитаниями и советами, прекратила ежевечерне звать к ужину, пересказывать сериалы и сны, дарить галстуки для уродов и выискивать нужных невест — неровен час, мальчик опять свяжется с кем попало. Чудовищно заботливая еврейская мать ему, взрослому, самостоятельно преуспевшему человеку, — более не нужна. Он уже побывал в собственном детстве, в этом нарыве и заповеднике унижения, он и отца убил только в надежде на то, что старуха хоть на миллиметр сократится, летаргически скорчится у телеящика, уковыляет к подруге и по дороге заблудится, не сумев сказать полицейскому адрес. Происходит, однако, сугубый афронт. Мама не намерена сдаться на милость и, восставши с браковенчального одра покорности, ниспосылает чудеса испепеляющей ласки. Она вновь, будто культура даром плела свои мифы, управляет его горемычною жизнью, подсовывая ему кусок повкуснее и девушек из расово стопроцентных семейств, она испуганно квохчет, заподозрив в нем симптомы простуды, и негодующе каркает, столкнувшись с иллюзией непослушания. Выясняется худшее: сам он, мечтая о бунте, лишь его и страшится; он не может без мамы, генерального модуса своего бытия и вместе — универсальной основы порядка как репрессивной стабильности. Мать раздувается до отвлеченного и невыносимо конкретного принципа мироздания, якобы умерев, она глаголет с небес, ее присутствие заполняет все поры сыновнего существования, и в какой-то момент отпрыск осознает, что независимой (свободной от матери) личности у него нет. (Из этого не следует, будто мать такой личностью обладает. Мать вообще не обладает ничем, ибо она, как абсолютная еврейская бескачественность и всасывающая всеохватность, есть все и ничто, потому она так органично сливается с миром, растворяется в нем и без напряжения берет его вес на себя.)

Страшное открытие смущает покой сына, в равной мере оно

не устраивает и западную цивилизацию, основанную на персонологическом допущении; как ни вываривай личность в котлах опосредствования, ее растворение в бульоне культуры угрожает неясностью и самим поварам. Личность необходимо найти, где-то же она обретается! Ненайденность ее способна перекосить всю постройку, вырвать из-под здания прохудившийся, но фундамент. Дабы уяснить, где она прячется, Вуди Аллен разворачивает свою главную тему — далеко не только свою, разумеется, но в таком, еврейско-трагикомическом, преломлении ставшую его опознавательным знаком. В некотором смысле она настолько его, что ему достаточно уже одной подписи, двух литер (W.A.) на голом холсте, и неотступно отсутствующее изображение начинает проклевываться из пустоты — чистоты. Это очень старинная, как минимум еще германскими романтиками зарезервированная тема поиска «я», своей экзистенциальной и психической самости, каковой проблематике, среди прочих алленовских кунштюков, посвящен знаменитый фильм «Зелиг».

Борис Парамонов в недавнем эссе (вошло в его книгу «Конец стиля») приводит трактовку картины, данную французом Робером Бенаюном, автором монографии о кинематографе Аллена. Бенаюн полагает, что раздробленное сознание героя ленты (он, страдающий комплексом хамелеона, поочередно напяливает на себя — в зависимости от того, в какую социальную и национальную среду окунают его обстоятельства, — личины грека, индейца, негра, летчика, нациста и даже женщины) может быть истолковано как аллегория призвания и судьбы артиста. Стандартизованный мир стремится художников расфасовать, уложить по разрядам, хочет навязать каждому из них твердую роль, в скорлупе которой артист бы неотклоняемо лицедействовал, не влезая в соседское, столь же замкнутое амплуа. Но художник протестует, рвется из оболочки наружу. Ему интересны свободное падение, перемена обличий, блуждающая участь, он жаждет быть негром, индейцем и летающим в женском теле еврейским нацистом, только что отобедавшим в греческом ресторане. Согласившись с остроумием этой версии, Парамонов, по-розановски влекомый к проевреенной метафоризации сущего и романтически видящий в еврее проблему, чуть ли не тайну, предложил иную интерпретацию. Извините за цитату, говаривал классик XX века: «„Зелиг“ — фильм не о художнике и не о забавном психопате, а о еврее <…> „Зелиг“ — фильм о роковой судьбе еврейства, обреченного жить в чужих культурах, это метафора еврейского рассеяния, иронический гимн диаспоре, выработанной в изгнании способности быть более русскими, чем

русские (Пастернак), и более итальянцами, чем итальянцы (Альберто Моравиа!)».

Мы любой исторической необходимости рады, и обе трактовки, одинаково радуя ум, делают излишним третье и любое последующее истолкование. Что, однако, прикажете делать, если обязательства перед жанром заставляют вымучить из себя (на вот, возьми ее скорей) еще одну, безотрадно «свою» точку зрения? В этом случае «Зелиг» — исповедальный фильм о невозможности исповеди. Исповедальный канон требует единства саморазоблачаемой личности. Пусть не единства (где взять-то его?), но уж явно каких-то обручей, скреп, удерживающих роли и маски, из которых эта псевдоцельность составлена, от разбегания в разные стороны, под чужие, тоже фиктивные крылья. Таким условно-объединяющим, центрирующим началом могла бы, по Бенаюну, стать судьба художника или, согласно Парамонову, судьба еврея: ведь художник и еврей суть игроки в образы и воплощения, сводящие эти частные обличья под сень своей артистической или национальной множественности, множественности как единственно доступной современному человеку целокупности. Но Вуди Аллен роет глубже, его траншея — в стереометрии, не на плоскости. Художник и Еврей — опять-таки не более чем маски, рядовые воплощения в бесконечной серии других личин. Частные образы среди прочих единичных персонификаций, они не обладают центрирующим первородством и старшинством, а потому не могут взять на себя функцию собирания мозаичной, зернистой, фасеточной композиции. Этого собирающего центра вообще больше нет, культура утратила его и потом злоумышленно поленилась, не удосужилась им снова обзавестись. Круги расходятся на воде, но камня никто не приметил, и вода тоже сомнительна. Пятьсот тринадцатая (художественная) физиономия героя подмигнула семьсот двадцать пятой (еврейской), а где обитает сам якобы тысячеликий герой, где тот холст соответствий, на котором проступает его лицевая и личная, дирижирующая игровыми обличьями подлинность, — спрашивать бесполезно, вопрос некорректен. Вуди Аллен ясно что хочет сказать: не приставайте ко мне с любопытством, кто есть я и кто есть человек, этого ныне знать не надо. Интроспекция помогает не больше стороннего, «объективного» психоанализа, они стоят друг друга, они дешево стоят. Исповедь неизбежно превращается в разговор о ком-то чужом, чья чужеродность тоже обманчива — в действительности нет ни своего, ни чужого, оба состояния неразличающе поглощаются третьей, до краев темной аморфностью. О том сняты «Зелиг» и остальные (алленовские) автобиографии.

Все он выдохнул с совершенной отчетливостью, но вот не поверили, сохранили надежду проникнуть в сердцевину и в глубь, обнаружить, утаиваемое единство раздробленно говорящей персоны. Взялась за гуж Барбара Коппл, фигура не менее Аллена примечательная: совесть и ярость американского документального зрения с двумя «Оскарами» за отчеты о пролетарском бунтарстве в Кентукки и Миннесоте — будто сама стихия вырвалась из киноглаза, став кристаллами ненависти. Не дождетесь увидеть засыпанным ров меж наемной работой и капиталом, время мира еще не пришло, возможно и не придет. Дело не в том, чтобы Труд освободить (он давно уж свободен, человек беспрепятственно волен себя продавать, а другой человек вправе купить его силы и время), но в том, чтобы его уничтожить, ослепительно провозвествовал молодой Карл Маркс. Барбару прославил общественный ангажемент, Вуди — это комизм и неврастения средневерхнего слоя Нью-Йорка; их встреча исполнена странности, но там, где соприкасаются корни вещей, все лежит близко, все сцеплено и переплелось. Чего хочет Коппл? Самой малости — сделать фильм о настоящем Аллене и его отношениях с корейской девчушкой Сун И, ныне взрослою барышней и законной женой режиссера, ради которой он выпроводил Миу Фарроу, свою предыдущую спутницу и приемную мать кореянки. Вуди привык играть на кларнете, это коронное его увлечение, перенесенное, в отличие от скрипки Эйнштейна, в публичную сферу (и Эйнштейнова скрипка, впрочем, незамедлительно сделалась мифологичной, почище свирели Пана иль дудочки Марсия), дабы ни единою нотой не выпасть из социального интереса. В промежутке меж фильмами он собрал свою нью-орлеанского покроя команду и отправился показывать all that любительский jazz европейцам — 23 дня турне, 18 городов континента, приглашенных воззриться на Аллена во плоти, а Барбара Коппл поехала с ним, уговорив его свидетельствовать перед камерой. Никаких затруднений, он ей ответствовал, снимай, сколько влезет, не жалеючи пленки, я в твоем полном распоряжении хоть круглые сутки нон-стоп, и она принялась разматывать эту самоигральную жизнь («I just wanted life to unfold»).

Профессионально игнорируя объектив, чтобы предстать как можно естественней, в требуемой стилистике документа, он тут же затевает брюзгливую исповедь, мешанину воспоминаний, перемежаемых реестрами прихотей и, разумеется, фобий, так четко распределенных по маршруту гастролей, что с каждым городом рифмуется свой неповторимый кошмар. Очень боюсь собак, признается он, перемещаясь из центра Европы на юг.

Подойдет и укусит, хуже того — лизнет и оближет, по мне спокойней, чтоб укусила, предпочитаю оказаться избитым, только бы не облизанным. Ему нужна личная, и для подруги запретная, ванная, бормочет он в Вене, такая отдельная комната про запас, которую он всегда арендует в гостиницах, мало ли что может произойти. А перебравшись на новое место, допустим, в Мадрид, необходимо безотлагательно убедиться, что не забыл взять поливитамины, аспирин для детей, антибиотики — мои лекарства, о Господи, всюду должны быть со мной, от Манхэттена до Венеции, где он приглашает Сун И посмотреть на каналы и в лодке лепечет об ужаснувшем его гондольере, готовом в любую минуту перерезать им горло, и никто не узнает. Корейская девушка улыбается, безропотно снося монолог, сопровождающий это плавание на неподвижных волнах гротескного Стикса туристов. В Милане недреманное око Барбары Коппл запечатлело пару в варварски-прекрасных апартаментах отеля, оснащенных ренессансным бассейном; для своих шестидесяти Вуди неплох, но жена посвежее, ей нет тридцати, и сей факт подчеркнут бикини. В корейском детстве, длит ту же неостановимую интонацию Аллен, она шлялась по улицам и ела из мусорных ящиков, как давно и сколь странно то было, а девушка по-прежнему улыбается, не упомянув Миу Фарроу, за шкирку и на свою голову ее оторвавшую от помойки. Наконец она размыкает уста, ставя ему на вид недопустимое отношение к оркестрантам — он снисходит лишь до старого друга банджиста и плевать хочет на остальных, для которых у него нет ни доброго слова, ни приятного жеста: подойди и скажи им, как они хороши, ты с ними в одной комнате и молчишь, это похоже на поведение сумасшедшего.

Непоправимый ньюйоркер, он окружен европейской молвою и славой, толпы заснятого Барбарой Коппл народу ищут дотронуться до него, разжиться автографом, исподтишка щелкнуть фотозатвором; скромный концерт, в какой бы город он его ни привез, утопает в сентиментальных слезах и глохнет в шквалах энтузиазма, но один неподражаемый звук слышен, сколько ни забивай его аплодисментами, — брюзжание неврастенической псевдоисповеди: собаки, ванная, лекарства, гондольер, жратва из мусорки, старость, любовь, все, что вы знали о сексе и боялись спросить, а мой аналитик говорит, чтоб я попробовал. Исколесили Европу, вернулись в Нью-Йорк, навстречу вышли папа и мама, ему 96, она помоложе — 93 с половиной. Будь Вуди аптекарем, он заработал бы больше, рассуждает не утративший замечательной шевелюры отец. А мое мнение, шевелит ярко-алыми губами мамуля, что с азиатскими девушками гулять нечего, если так и дальше пойдет, евреи

вообще скоро вымрут. Кореянка стоит подле и ласково улыбается.

Барбара Коппл мечтала заполучить настоящего Вуди Аллена и услышала великолепно разыгранный, непроницаемый монолог, слившийся с голосами его киногероев, ничего не прибавивший к их говорению из рассыпанных осколков сознания. Она осколки собрала, сложила из них композицию, еще раз прокрутила акустику, и сквозь руководимый кларнетом любительский джаз вновь просочился носоглоточный тембр — заполнив весь кадр, завиваясь над венецейским каналом, торя звуковые дорожки в родимом рассыпчато-каменном Яблоке. Перед нею был Зелиг из греческого ресторана, летчик, индеец и негр, существо с множеством «я» и без определенных признаков пола, безличная мужедева, одержимая страстью рассказывать свои сны.

07. 05. 98

БЛАГАЯ ВЕСТЬ СИРЕН

Ударившись о глыбу льда, корабль будет ранен, в дыры хлынет инъекция Океана, корпус, явив небосводу корму, промерит всю толщу и станет ржавеющим левиафанным форпостом донного праздника, в труху обратятся скелеты, бельевое голландское полотно и камчатные скатерти, проглоченные рыбами кольца, ожерелья, монеты тускло заблестят сквозь фосфор и обрушат котировку темноводных бирж, века назад воздвигнутую золотым запасом галеонов, — но смерти нет, и не бывать «Титанику» поживой глубины, пока Селин Дион не допоет любовь. Сирены древности истребляли корабли соблазном голосов. Чтоб совладать с обманом, герою странствий пришлось измыслить одну из первых концептуальных композиций: веревки для себя, воск для ушей матросов, плебс на веслах слышит тишину и не догадывается, чем ему грозит звучание, аристократу ведомо острейшее из наслаждений — зрелище собственной гибели, от которой он хитроумно застрахован. Еще бы жиру, войлоку и меду, да к этой приторной податливости немного социального протеста, допустим, требование принимать в художественные академии всех желающих, поскольку все равны перед искусством — и вылитый Йозеф Бойс, заменивший бородой и шкурой шляпу. Сирены современные, и в том числе Селин Дион, уже не губят, а мирволят. Где раньше была смертельная ловушка, там сегодня округа спасения, эскортирование слабых и недужных, блаженный конвой потерпевших, неподдельность акустического утешения. Они желают пусть не уничтожить, — размягчить и продавить материю несчастья, сделать ее менее фатальной. «Титаник», показав, каким должно быть творчество, созидаемое артистической элитой на потребу миллиарда зрителей и ради миллиарда долларов, не оставил в неведении и относительно канонов планетарного пения. Обогревающее милосердие, елей с бальзамом, соболезнование болезным и вместе — реяние ангелической светозарности, надмирное спокойствие, ласковый сомнамбулизм, будто остуженное свеченье обратилось в дух, в мелодию.

Летописцам идей и событий, в массе своей равнодушным к необычным феноменам духа и тела, к новой психоантропологии, не уйти от гипотезы происхождения загадочного племени эстрадных певиц, так обязывающе названных дивами. История знает сверхпопулярные женские голоса, ими не удивишь, но нынешняя генерация звезд, и в том ее абсолютная новизна, вырвалась из территорий известности, освоив мифологическую

участь всеприсутствия (осознать перемену позволяет новелла Кафки «Певица Жозефина и мышиный народ», в параболической форме трактующая и об этом). Каких-то полтора десятка лет тому о них, как об особой биологической популяции, еще не догадывалась даже взрастившая их впоследствии поп-культура. Кэйт Буш, к примеру, могла б играючи заткнуть за поясок с дюжину теперешних владетельниц сердец, но волей объективно-исторических причин (коммуникации тогда уже имелись — не было настройки на волну и готовности к тотальной сдаче сладкогласию) не доросла до земшарной отзывчивости, до повсеместного отклика на свою стойкость и жалобу, что удается не превосходящим ее ни талантом, ни волшбою, ни рвением сиренам девяностых. И уж подавно не было созданий этих в роке, который тем отличен от popular culture, что не ведает всемирности и не домогается ее. Такое суждение, вероятно, покажется странным, но я настаиваю: рок, взятый в чистейших, беспримесных образцах, рок, раздвинувший аудиторию до десятков и сотен миллионов двуногих без перьев и в оных, сроду не обращался ко всему человечеству (даже когда прямо адресовался к нему) и не пытался сформулировать его универсальную идеологию. Рок-музыка выражала ценности определенной среды, поколения, бунтарского класса и этим ограниченным в социальном пространстве и времени сферам посвящала свой вызов, пример и послание. Классический, со всеми его ответвленьями, рок, окончательно извергнувший свое бытие в чудной блевотине панка, на исходе 1970-х — это представительство конкретного, а не универсального опыта, групповой, а не гуртовой чувствительности. Обдолбанный Вудсток не для того валялся в грязи, чтоб упокоиться на волнах общечеловечьего братства («My generation», — кричали и пели и ломали гитары «The Who»). Абстрактные категории соборного всеединства, безусловно, кое-что значили в сбивчивой иерархии его мозга, они декларировались в листовках и песнях, однако насущной задачей представлялась хиппистская свальная коммунальности Непала и Калифорнии — взаимообразное трение двух-трех десятков знакомых тел.

Из всех зрелищ (не беря в расчет спорт или кино) осязаемая всемирность присуща лишь опере, откуда поп-дивы заимствовали божественную этимологию своего имени и основные манеры культурной репрезентации тела и голоса. Опера — католический жанр, не случайно развившийся близ Ватикана. Оперный исполнитель попирает ногами не сцену. Он пребывает в области волшебных трансфигураций, на мистериальной арене мировых и космических соответствий, и вагнеровский Байрейт в той же

степени воплощает искания арийского духа, в какой реализует конструктивные возможности устремленного к синтезу жанра. Певец оперы обращается ко всем людям Земли и стоит на земном шаре, ибо он его председатель, и когда знаменитая, разделившая зоны влияния теноровая троица (христианские обертоны еще пригодятся), возвышаясь над уровнем моря, открывает собой всепланетное развлечение наподобие Олимпиады или футбольного Кубка, этот тезис подтверждается акустически зримо.

Современная поп-культура, особенно в лице сирен, — наследница священной оперы, столь же умопостигаемой, сколь сущей, обретающей реальность в альянсе очевидной яви и невидимых планов своего символического естества. Находясь в центре сна и у завязей грезы, поп-культура насылает обольщения к изголовью всего человечества. Ее когда-то простенькая форма, вбирая множество картин и образов из высших эшелонов творчества, становится все тоньше, изощренней и пресыщенней — не постмодерней, а роскошней, и нужно ль говорить, что специфическая, попсой усвоенная роскошь, все эти драгоценности египетских гробниц, сизый дым кадильных воскурений и златотканая парчовость ренессансных балдахинов — прерогатива оперного действа. (Сестринское братание и восприемное родство двух искусств было возвещено припасенным к барселонской Олимпиаде клипом с участием Монтсеррат Кабалье и Фредди Меркьюри, где преувеличенное мужество Фредди смотрелось, естественно, фикцией. Легко превращаемый в женщину, отчасти ею бывший, он скорее призывался на роль андрогинной дивы и безупречно утолял людскую жажду сладкогласия.) Наконец, звучание попсы, достигая слуха всех и каждого, именно из-за своей всепроникающей универсальности обретает мистическое измерение какого-то благовествования, чуть ли не апостольских — женскими устами — возглашений к народам, главным образом, как заповедано традицией, необрезанным. И тут вырисовываются контуры уже не новой оперы, а новой или очень старой церкви. Дьявольская разница и совершенно иная перспектива, заставляющая еще раз поразмыслить о религиозном генезисе идолов массового сознания.

Обычно их числят по языческому департаменту — мнение столь трезвое, что мы в его резон входить не станем. Камилла Палья, американская расстрига феминизма, предложила компромисс: звездный культ соединяет неизжитый паганизм с католическим почитанием святых. Интересней, но мы и этой версией пренебрежем, тем паче слишком на виду ее истоки — поп-артом вдохновленная иконография, в которой Элвису и

Мэрилин вольно играть личинами и масками, перетекая из обаятельного варварства языческих парилок в купель крещения и далее соотнося свой баснословный облик с Искупителем и Приснодевой. Обзаведемся собственной догадкой. Популярная культура, преимущественно в женской вокальной своей ипостаси и независимо от исповедных девичьих корней, есть дочернее преемство христианства и такое свидетельство его современных вибраций, когда во вздохах сирен слышны отзвуки древних констант этой веры, свершается их прямодушное возвращение в песенном обряде и мифе. Проще говоря, это женское христианство, изливающееся с авансцены pop culture, в шелесте денег и адресованное миллиардной толпе. В том нет дурного: отчего б не вспомнить, что и в первые, палестинские дни этой веры женщины тянулись к Иисусу, что притчи евангельские полнятся денежными, меркантильными образами, что аудитория и ближайшие спутники проповедника были людьми неучеными и что на исходе второго тысячелетия христианской религии ее паства, должно быть, сравнялась с числом потребителей массовых зрелищ, с гребня которых Селин Дион оплакивает затонувший корабль. Правила хорошего тона требуют более пристальных доказательств; они таковы.

Во-первых, возглавительница певчих дев назвала себя Мадонной, и в жесте ее — не кощунство, не расчетливый, хоть и рискованный рыночный вызов, чтобы и в имени вознестись над крещеным женским сообществом, объявив себя первой дамою света (примадонной, по-оперному), но инстинктивное профессиональное знание. Знание природы вещей, с которыми каждодневно работаешь, и конфессиональной субстанции искусства, в чьей сердцевине обитаешь. Верблюду ясно, что во исполнение горчайших экзальтаций старшего Карамазова-брата идеал Мадонны сливается здесь с идеалом содомским и тогда приходит нестерпимая красота, эта страшная и ужасная вещь, а еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает идеала Мадонны, и горит от него сердце его, и воистину, воистину горит, как в юные беспорочные годы. Черт знает, что такое даже. В содоме ли красота?

Во-вторых, христианство есть религия утешения. Хочешь жизни, плодоношенья ее, родового бессмертия в череде возобновляемой плоти, радости от семейной поруки, — направь стопы к иудеям, советовал русский философ. Но когда подступают слезы, сжимается горло и сердце требует страданий, дабы живительно омыться скорбью, — в церковь, в церковь пойди, говаривал он же и долгие годы с церковью спорил, ругался, отвергая дары ее и с ними, за неимением других, примиряясь:

соборовался, уверяют, беспрекословно, даже с охотой. Пение див, как было сказано, утешающее. Оно о всех кораблях, погибших в море, о всех, забывших юность свою; неискоренимость беды побеждаема в нем надеждой, соблазну назначено отполыхать и угаснуть, искушению не дано первенства над любовью, потому что любовь — это главное, врачующее искушение, и ему не нужно противиться. В средневековой исламской поэзии сугубо ценилось, если скабрезности исходили от женщин. Была на тюркском Востоке отменная стихослагательница Мехсети, любившая живописать свои романы с крепкими парнями из простонародья, например с базарным мясником: тот брал ее за ноги, как овцу, ласково опрокидывал навзничь, аккуратно, но сильно разделывал, и потом они оба смеялись. Утешение, соболезнование, промывание ран удаются женщинам не хуже скабрезностей, и не только мужчины готовы подвергнуться этой испытанной терапии.

Отметим, в-третьих, особую религиозную сладость их песнопений, у нее самые древние, самые изначальные корни. Сладчайшим называли Иисуса. Сладкопевцем прозвали Романа, величайшего восточного храма гимнографа; крещеный еврей, сочиняющий мних, он пришел в Константинополь из Бериты-Бейрута, и кондаки его полторы тысячи лет исполняют в православных церквах. Но сладость — не свет с Востока, окутан ею и церковный Запад, неизбывно сочащаяся медоточивость, розовая нектаричность заполняют католический культ Богоматери, и не меньше того приторны обряды темнокожего протестантизма, регулярно поставляющие певчих дев.

…По Розанову, христианство было создано людьми лунного света, трудно постигаемой, несмотря на обширность авторской экзегезы, разновидностью педерастов, искавших асексуальности, освобождения от плотской повинности, в идеале же от кромешной материи мира сего. Неспособность к воспроизводству, мерцающую кровь и ночное свечение мысли сделали они достояньем религии, где трава не растет, даже орошенная слезною влагой, — темная вера, ужасная тайна. Розановский анализ до тех пор мне казался исторически и психологически чрезмерным, пока я не вычитал в книге Уэйна Кестенбаума «Горло королевы», как в начале 70-х возник гомосексуальный культ оперы. Та же странная публика: не собственно гей-адепты, но какие-то межполовые скитальцы, блуждающие аномалии с почти невесомым, бестелесным тяготением в обе стороны и поиском третьей, уже вовсе воздушной, тот же страдающий интеллектуализм и восторженность, бенгальские сполохи чувства, душевная уязвимость и въедливость. Это они, помимо прочего, способствовали новому международному возрождению оперы, это

они стянули в узел и концептуально осмыслили симбиоз роскоши, сладости, утешения и всемирного женского пения — ведь главной фигурою их бесспорно монотеистического исповедания, его центральным акустическим эмиссаром была избрана Мария Каллас. Люди этого промежуточного типа многое определяют и в популярной культуре, они очень причастны к моде на женские голоса — голоса сирен, оберегающих мореходов. Разумеется, как то было и в начальные дни христианства, среди них хватает евреев.

И можно лишь поразиться интуитивной чуткости израильской йеменской мужедевы, сумевшей до последнейшей ниточки реализовать животрепещущий комплекс культуры. Сомнительное прошлое мужество и оттого распахнутая женственность в настоящем, Запад и Восток, безошибочный, с упоминанием своей видовой принадлежности, выбор названия песни — все здесь сошлось для успеха, все послужило триумфу pop culture в ее девичье-женской, в универсальной ее ипостаси. Эта культура сегодня настолько сильна, что уже вправе забыть о своей конфессиональной подпочве и не напомнить о ней победительнице.

21. 05. 98

БЕСКОНЕЧНО МОБИЛЬНЫЙ КОЛДЕР

Роман «Игра в классики» не принадлежит к лучшим творениям Хулио Кортасара. Выученик борхесовских лабиринтоподобных монад, где в каждой клеточке таилась пружинка логических механизмов, свой собственный Минотавр, а клаустрофобия построений окроплялась кровью чудовища и безопасным триумфом героя — чтобы действие неотвлекаемо катилось вперед, человекозверь истребил в себе волю к сопротивлению, и солнце высвечивало поникшую искренность жертвы, — Кортасар достигал соразмерности в кратких, компактных, преимущественно новеллистических формах. Романов он мог бы и не писать, они ему скверно давались. «Игра в классики», самый знаменитый из них, не стал исключением. Аргентинец в Париже, автор не удержался от токсикоманской потребности вдохнуть все миазмы, источаемые гниющею тушей культуры, и за это она ему отплатила. Культура ему отомстила провинциальным развратом, торжеством неофита (чуть не сказал — нувориша, да ведь это едино: первый хвалится накоплением денег, второй — стилистически родственным приобщением к духу и смыслу), которому ничто не мешает грузить в свою якобы вольную, на деле же рабски зависимую от общеупотребимых условностей прозу весь сводный хор рекордистов словесности, философии музыки, живописи, дабы ни одно имя, ни один модный образ не проскользнули меж строк, уличив апатрида в том, что для него страшней неоплаченного жилища, прохудившейся крыши, дырявых носков, — в интеллектуальной непринадлежности. И быть бы тому сочинению пусту, как Петербургу в проклятиях староверов, кабы не кое-где ритм, интонация, впечатлительный синтаксис, не жалость и злость либо, что чаще, развернутая до цельной картины деталь, водяным знаком достоинства, словно из вымершей иерархии ценностей проступающая на инфляционных банкнотах этих многоречивых страниц.

Хорошо зарисовано вожделение, настигающее любовников посреди улицы. Спелый медленный дождь, блеклая пелена, тяжесть телесного беспокойства, холодеющий воздух трогает под одеждой разгоряченную кожу, поиск гостиницы, хозяйка, ковыляя на подагрических ногах, ведет в бедную комнату (хлипкие одеяла с бахромою и пятнами, журчанье в трубе, косой умывальник, уборная в коридоре), где нетерпеливцы стремительно, за окном не успеет стемнеть, установят свой беспорядок желания и одарят им очередных постояльцев любви. Въедливо точен эмигрантский

джазовый вечер, когда внутрь взято столько, что чье-то под тоненьким платьем бедро, откровенно придвинутое для ласки, вызывает лишь меланхолию, но и она улетучится, ибо взамен тактильной близости тел джаз строит идеальное братство бродяг и конторских застывших сидельцев — общество всех, кого эта музыка хоть на пару часов, пока не отстонал саксофон и не кончилась выпивка, избавляет от ужаса пред начальством, семьею, уделом. Незабываем китаец, коего сверхразвитое чувство прекрасного питается старыми снимками пыток. Он их всюду носит с собой, и не изволите ль проследить (смущенная улыбка маскирует волнение, но дамы настойчивы, и мсье Вонг не умеет им отказать) ряд волшебных изменений организма под воздействием хирургически тонкого ножика. К сожалению, фотограф оказался любителем, и не разберешь, совпала ли смерть пациента с заключительным иероглифом операции или свершилась мгновением раньше.

Столь же незауряден в избранных сценах Орасио Оливейра, центральный персонаж этой книги и ее, временами, рассказчик; мы не взялись бы ворошить старый роман, не будь в нем следующего эпизода, в котором фигурирует протагонист. Ранним утром он ищет на улицах проволоку, пустые коробки, прочую дрянь и мастерит из нее мобили, вертушки, колеблемые дыханьем и ветром игрушки: бесцельные экспонаты, они висят над трубой, будто символ чего-то, что отвергает символизацию, как тоска не нуждается в зримых знаках тоски. В ту пору неприкаянный Оливейра, бесспорно, был Александром Колдером — вот к чему так долго влачилась преамбула, и здесь, исполнив вступительный долг, мы с благодарностью оставляем Кортасара в самом центре Парижа, на ступеньках библиотеки и у входа в джаз-клуб, возле сандинистского Никарагуа его последнего упования, несбывшейся испаноамериканской мечты и радикально осуществленной печали. Дальше все будет только о Колдере, точно так же собиравшем в зеленые годы парижскую ветошь, чтобы сработать из нее свои кинетические конструкции. В нем, юном и старом, тогда и потом не было ни торжественных глубин Генри Мура, ни исступленности Джакометти, которого высохшие от аскезы фигуры вдруг вскипали неукрощенными пузырями страстей, ни гиньольного остроумия Тингели, наделявшего машины инстинктом самокалечения. Зато он сполна обладал изобретательным дружелюбием и радушным весельем, ведь чтобы развлечь (а он обожал по-приятельски развлекать) публику зрелищем придуманных им вертлявых скульптур, этих накрепко соединившихся с его именем мобилей, требовалось неподкупное к зрителю расположение. Качество редкое в XX столетии.

Идея движущейся скульптуры парадоксальна настолько, что после Колдера уже не удивляет. Так было меж тем не всегда, для ее утверждения и спокойного восприятия понадобились главные революции века, переломы политики, этики, эстетики, смена сетчатки, а также переосмысление работы с историко-культурной традицией и материалом, актуализация давних находок и придание им непривычных значений. Скульптура со времен греков, винкельмановских классов античности и Лессингова «Лаокоона» знаменовала собой неподвижность, архитектура именовалась застывшею музыкой, но в какой-то момент в отвратительно-архаичном злоумышлении были заподозрены обе эти неколебимейшие статики. Около 1920 года в советских архитектурных кругах обсуждался проект строительства ритмически вибрирующих зданий; мысль состояла в том, что пульсация, непрерывно стучащая в сердца обитателей дома и готовая обернуться его полноценным движением, отражает биение тотального революционного сердца. Замысел, к великому сожалению, не состоялся, буйная атмосфера его обсуждения, запечатленная дошедшим до наших дней протоколом, историкам напомнила прения в психбольнице, однако современники, ознакомься их широкие массы с этим цеховым документом, отреагировали бы совершенно иначе — с пониманием, что вот-вот достроят и заставят в том здании жить. Если революция согнала с места страну, если она жаждет, по словам своего наркомвоенмора, возводить дворцы на морском дне и на горных вершинах, то уж с такой мелочью, как самотрясущийся дом, справится точно и скоро. В те же годы неподвижность скульптурного принципа подверглась блестящему остранению в концептуальной акции футуриста жизни Гольдшмидта (русскому кубофутуризму, наряду с дада, принадлежит честь открытия этого способа художественной мысли), вставшего на московском бульваре обнаженною статуей себе самому. Максимально утрируя статуарность и стирая грань между неживым и живым, Гольдшмидт довел свою монументальную пропаганду до законченного комедийного идиотизма и был согнан с постамента консервативной толпой, верно усмотревшей в его действии надругательство над порушенным базисом цивилизации. Колдер работал иначе, в рамках другой традиции и не связываясь с политикой, но сам факт, что его мобили без временного зазора вошли в сознание публики, стал еще одним свидетельством мира, избравшего движение важнейшей религией.

Родился он в Филадельфии, отец с матерью были художниками, будущая профессия осеняла его уже в колыбели, и, овладевши дома законами ремесла (класс живописи, инженерная

школа, твердые навыки обращения с техникой), Колдер вместе с другими людьми его поколения предпочел Штатам Париж, где осел посредине двадцатых, зарабатывая изготовленьем игрушек — сперва штучных особей, затем целых серий. Доступ в элитную сферу арт-мира открылся ему после того, как он сделал свой кинетический «Цирк»: на кинопленке Колдер под беззвучную музыку управляет оравою разномастно копошащихся у него под ногами клоунов, акробатов, гимнастов, слонов (проволока, дерево, войлок, еще какая-то дребедень). Представление имело успех, и годы спустя говорили, что помимо цирковой темы, любимой всем новым искусством начиная с постимпрессионистов, в перформансе был заметен ребенок, живший в каждом авангардном художнике. Но так сказать — значит не сказать ничего, потому что ведь надобно уяснить идеологию этого детства, его облик, строение и порядок. Этот порядок лежит в области не чьей-либо частной инфантильной психики или коллективной психики художественного слоя, а в сфере религиозной метафизики, с теми или иными вариациями, в крайнем или смягченном значении разделявшейся всей международной авангардной средой. Он, этот порядок, родствен евангельскому «будем как дети», ибо детям доступно совершенство невинности, радость согласия с той не побеждаемой даже первородным грехом чистотой, каковая сама по себе означает естественность соучастия в Божием промысле, в обетовании Его царствия. Дети приближены к первоначалам жизни и смерти, они еще не вышли из этих основ, их ощущают внутри себя и вокруг, тянут их с блюдца, словно обиду. Взрослое состояние отлично от детского не количеством прожитых лет, но выпадением из органического предстояния так называемым безднам. Незаросшие глаза детской памяти видят перед собой недавнюю темную полость, о которой взрослые только догадываются или умозрительно знают, что она была до и в момент их рождения, а в дальнейшем будет еще раз им уготована. Детский язык — это утраченная магическая прасловесность, праязыковое животворящее говорение и корнесоздание, воплощенная райская мудрость прямых названий и окликаний, прямого, без средостений, сотрудничества с миром; дадаисты закономерно взяли себе именем тавтологичное детское слово, а футуризм, объявивший конечною целью поэтической речи заумную речь, слышал ее первообраз в словотворчестве малых годами. Детям ведома обратимость, переворачиваемость сущностей и предметов, им известно, что мир может уйти в Мирсконца, свернуться до точки, до абсолютного нуля — истока еще не бывших, но конкретно

предвосхитимых событий. Мирсконца — не символ, писал Игорь Терентьев в книге «Крученых — грандиозарь», это материальная ощутимость переворота, и дети чувствуют своей кожей неизбежность таинственных превращений, как чувствуют их и художники, единственные из взрослых, что сохранили наивное, т. е. истинное, проницающее созерцание будущего, обосновав предвиденье интеллектом. Александр Колдер, художник и светский человек, — ребенок лишь в этой, религиозной трактовке понятия; его игра являлась религиозной игрой и обрядовым праздником: отсюда ее неизбывное веселье.

Движущиеся механические игрушки сочинял еще Леонардо да Винчи, и мобилями они не были не потому, что искусства Флоренции зияли отсутствием придумавшего это слово Марселя Дюшана (поразительно: демиург новых, контрэстетических художественных практик, он был и Адамом названий), а по более веским причинам. Колдер не сразу нащупал свой жанр, начальные конструкции, сделанные им на исходе двадцатых и несколько позже, работали от простецких технических средств и к его зрелому искусству имели касательство слабое. Перелом, происшедший с ним вскоре, связывают с посещением мастерской Мондриана, во всяком случае, о том рассказывает легенда, одна из многих, обращавшихся в замкнутом артистическом обществе, которое выбалтывало свои тайны, лишь когда этого специально хотело. Колдер Мондрианом восхищался давно и в итоге удостоился аудиенции, что было непросто — старик фанатически оберегал свое логово и побочных бесед не терпел; сохранились, правда, фотографии, где он, корректно одетый, танцует с дамой в каком-то весьма буржуазном салоне, но из этого следует только то, что к женщинам у него было особое отношение. В мастерской состоялся следующий диалог. Рассмотрев цветные прямоугольники Мондриана, Колдер неожиданно для себя самого, будто медиумически подчинившись заговорившему его голосом, воскликнул, что фигурам следовало бы перемещаться вдоль стен или в иных каких-то пространствах, а хозяин, точно он был заранее извещен о репликах и ремарках, потом все напрочь забыл и вдруг счастливо, ослепительно вспомнил, с той же горячностью отвечал: нужды в этом нет, ибо его живопись и без того достаточно быстрая.

На сторонний взгляд, диалог не содержал ничего необычного, но Колдер испытал, возможно, сильнейшее и уж наверняка наиболее продуктивное и реально-трансформирующее потрясение в своей жизни. Буддисты заговорили бы о сатори, внезапном просветлении, и беседа действительно отвечала

дзенской стилистике обмена речений между учителем и учеником, когда послушник уходит с перевернутым мозгом, чтобы отныне свободно прободать телом и знанием иллюзорно-слоистую безотрадность мироустройства; не хватало лишь дикого в своей преобразующей силе выкрика «Хо!» или удара с болевым шоком прозрения. Гештальтпсихологи указали бы на инсайт. Правы те и другие, ибо он был застигнут проникающим откровением своего назначения, закричавшим ему, что движение объектов искусства отрицает вспомогательность машинерии, что это движение есть результат натуральнейших внутренних, безбоязненно можно сказать — душевных трепетаний объектов и столь же естественных влияний на них внешних сред, каковые влияния тоже вторгаются в имманентность мобильных скульптур, становясь элементом их урожденного плана.

Он вновь использовал опробованные им ранее материалы, в частности проволоку и дерево, обретавшие в его руках негравитационную легкость, и принялся за создание лиственных, порхающих, оперенных конструкций, так рассчитывая эти объекты (все на глазок и на пальцах, без малейшего вмешательства измерительной техники), чтобы любое воздействие, будь то воздушные течения или дыхание человека, приводило к осмысленным, значимым изменениям в организмах подвижных скульптур. Оказываясь частью среды, окружения, реагируя на посетителей, они подрывали философию тождества и превосходно воплощали Инаковость — достаточно было ничтожного направленного в их плоскость внимания, и они, взмахнув крыльями, покачав хвостовым оперением, плавно улетучивались в состояние, в котором никогда прежде не были и куда заведомо не собирались вернуться. Невесомые, миниатюрные и затейливые, они облюбовали люфт меж пространством и временем, листая комическую книгу своих перемен в скользящем и ускользающем зазоре, где всякая напыщенная самотождественность, устыдившись, начинала себя расточать пародийной идеологии трансформаций, а та в свой черед для сохранения симметрии и баланса цеплялась за гротескно преувеличенную идею стабильности. Когда Колдера мутило от маленьких мобилей, а слава его была такова, что ее ничто уже не могло извратить, он по контрасту вынимал из-за пазухи «стабили» — огромные, восхитительно стационарные идолища из металла, за огромные деньги приобретавшиеся корпорациями. Умноженные друг на друга, летучая легкость и заземленная тяжесть должны были проиллюстрировать космогоническую систему художника, коей изящная прихотливость, инспирированная юношеским воспоминанием о

восходе солнца над Панамским каналом и порой чересчур сложная даже для авторского сознания, провоцировала его трудолюбие ко все новым галерейным и промышленным подвигам. Отменной издевательской контаминацией обеих мифологем стал 23-метровый, задуманный в качестве мобиля монстр, нашедший приют под сводами вашингтонской Национальной галереи искусств и принадлежащий поздней, гигантоманской (хулители скажут — отступнической) фазе развития Колдера. Раскачать это чудовище под силу разве лишь урагану, если, конечно, допустить безумную мысль, что благородные смерчи еще клубятся в современных художественных институциях. Впрочем, когда оно все-таки разгуляется (а хочется думать — «се буди, буди», как сказано в «Карамазовых»), скульптура рухнет вместе с музеем и на обломках, глядишь, объявится неподотчетная новая жизнь вместо нынешней мертвечины.

Та же Национальная галерея, обложив акцию мощной рекламой, показала колдеровскую юбилейную ретроспективу. Дерево, проволока, тонкая сталь, листики, веточки, хрестоматия раннего кинетизма. Объекты Александра Колдера замечательно подтвердили свою зависимость от среды, о чем так радел и беспокоился мастер. Они стали полностью неподвижными — администрация музея запретила публике на них дуть, а самостоятельных воздушных потоков в галерее не наблюдается.

23. 07. 98

ПОСЛЕДНЯЯ ЖЕРТВА ЛАУДЕНА

История эта произошла два с половиною года назад, но комментарии Лаудена много позже настигли и окольцевали событие. Бурая кровь, над обузданием коей склонились два нанятых ангела медицины, наконец успокоенная, запеклась. Она стала поживой кунсткамеры, остекленевшей музейною лужицей, побочным продуктом развернутого напоказ отклонения, коль скоро кому-либо вздумается этот порыв лицезреть и, досыта надивившись, об уклоне том рассуждать. Такие люди обнаружились, впрочем, немедленно. Хирургический ножик, обрисовав тонкость замысла, оцарапал и тела толкователей, и если иным в анестезированном движении скальпеля сверкнул индивидуальный душевный бедлам, то другие узрели еще один, в бесконечном ряду, знак разложения и упадка когда-то изящных искусств или даже прозрачный оракул более общего запустения самых разных материй. Блаженная неуязвимость подобных высказываний (их, по обыкновению, невозможно ни опровергнуть, ни подтвердить) делает солидарность или несогласие с ними излишним, а посему, руководствуясь тацитовским заветом эмоционального невмешательства, воздержусь от пристрастий и рассмотрю вопрос в безоценочной, описательной плоскости, чтобы дать место свершившемуся, двум его авторским интерпретациям и кое-каким попутным суждениям, чья неброская цель только вышивка по канве происшествия.

Хроникальная сторона такова. Брюс Лауден, активист как будто покойного, но непогребенного боди-арта, отрезал себе язык (точнее, поддавшись его уговорам, операцию согласились провести два врача), запечатлел действо на пленку и дождался счастливого дня, когда отсеченный орган предстал очам посетителей лондонской галереи — не прибегая к рекламе драгоценного экспоната, она сделала ставку на естественную циркуляцию слухов и, разумеется, сорвала весь банк. За десять предыдущих лет Лауден, тяготясь избытком частей своего тела и последовательно реализуя минималистскую тактику, вычеркнул из ассортимента одиннадцать других ненужных деталей — удалению подверглись избранные пальцы на руках и ногах, а также левое ухо. Объекты зафиксированы, проданы и поступили в распоряжение коллекционеров. Вместе с упомянутым языком число потерь сакрализовалось до дюжины. Техническое измеренье программы, беспрекословно предписанная ею калькуляция убытков (они же и приращения — природа стремится к симметрии, и пополняемый список изъянов

компенсирует телесную недостачу) содержатся в тайне, но легко допустить, что дерзость идеи не ограничится этим банальным, доподлинно дюжинным символическим рубежом.

Первая реакция на лауденовские перформансы — недоумение организма, который инстинктивно соотносит их с собственным ужасом и протестует, не хочет уверовать. Чуть позже, когда оторопь уже за холмом, разум начинает опробовать версии, выкраивая их на любой выбор и вкус. Лауден одержим глубочайшим презрением к миру, и если это действительно так, то его жест, вонзаясь в историко-культурные святцы сопротивления, обретает надежное логово в невысохшем русле традиции, где подвергнутый бешеным пыткам античный философ выплевывает свой перекушенный зубами язык в округлую морду тирана. Художник не желает вести разговор под деспотическим небом наличных порядков. Он отказывается от празднословия змеящегося во рту способа речи, от половины слуховых (левое ухо) и тактильных (десять пальцев) возможностей ощупать реальность. Он становится полубесчувственным и потому особенно чутким, ведь его созерцания, воплощая утопию тела без органов, отныне диктуются лишь непогрешимостью боли. Демонстративно взятая им на себя немота заключает иначе недостижимое для него ораторское красноречие вызова, адресованного не чьему-то лицу, не потной провинциальной роже властителя, даже не сияющему властному лику универсальных начал, но рассеянной безличинности Власти как таковой, анонимной, всепроникающей и неистребимой. Он (еще одна версия) подражает Христу — Христу и Предтече искусства XX века, отрезавшему себе в публичном доме ухо, дабы тупо не удающиеся, по свидетельству Жоржа Батая, обряды освобождения преступили магическую черту закабалений, уничтожили неосуществимость и тварную косность. Повторяя легендарную акцию, растягивая ее до пределов отпущенной ему жизни и тем самым превращая единичность жеста в обычай, он, как истинный верующий, не может насытиться ранами и без устали наделяет себя эмблемами новых мучений, геральдикой приобщенности к образцу и праобразу. В результате кристаллизуется необычная ритуальная практика самокалечений — ее безоглядность питается все новыми усекновеньями плоти.

Согласно третьей трактовке, он сцеживает эти мотивы в традиционную философию боди-арта, о которой речь впереди, покамест довольно того, что Лауден позднее звено гиперболических испытаний телесности, воскрешенных искусством столетия. Здесь за несколько десятилетий реализовано, кажется, все: наносили себе шрамы, простреливали

ладони из револьвера, измывались над гениталиями, медитировали в обнимку с удавом, отнюдь не обученным хорошим манерам, почти без еды и питья шли навстречу друг другу вдоль Великой китайской стены и обессиленно, в предзакатной стадии истощения, завершали свой начатый с первого шага путь в тысячу ли. Лауден на этой оголтелой территории далеко не единственный, а его бросающееся в глаза выпадение из рода и правила (ниже скажу о более веских расхожденьях и сходствах) — в принципиальном антиэкстатическом педантизме, в каком-то бухгалтерском, на пике благополучной отчетности, бесстрастии жанра, чудовищном и невинном, будто не сознающем содеянного. Его стихи абсолютно невозмутимы, их могла бы написать каменная стена, с восхищением сказал один русский поэт о другом. Брюс обитает в близком регистре внечеловеческой неподотчетности, репродуцируя свою невозмутимость с упорством, с каким ветшающая стена могла бы ронять из себя камень за камнем, любопытствуя, сколь долго ей удастся еще продержаться. Все эти домыслы, а приведена их малая часть, размножались в художественной среде до тех пор, покуда ячеистая необъятность Великой сети не принесла, с интервалом в три месяца, два лауденовских отчета, живописавших причины кошмарных деяний.

Первый документ с нарочитою стилистической заунывностью излагал помрачение визуальных искусств, а равно идею того, что умирание оных — для совершенства правдивости и во имя буквального соблюденья Паскаля, обещавшего поверить только такому свидетелю, который даст себя зарезать, — должно быть представлено неспешно загнивающим телом, самоумаленным обрубком, что в противовес беккетовскому говорливому прототипу избавлен и от напасти изустного растекания. Прочитав этот текст, я исполнился жалости к Лаудену. Чтобы составить столь тривиальный, унизанный дежурным набором цитации коллаж, необязательно так зверски над собой надругаться. Некоторую свежесть внесла неожиданная ссылка на Александра Кожева — он был первым (как сообщил мне по телефону мой друг Вадим Россман, философ; в момент разговора и, должно быть, уже навсегда нас разделяла чертова пропасть морей и по крайней мере один океан), кто диагностировал смерть человека и отнесся к ней с брезгливым спокойствием, отказавшись стенать на поминках. Затем невод выудил вторую декларацию членовредителя; в ней, точно мир с исступленным вниманием следил за всеми изгибами мысли артиста, начисто и на этот раз в горячих тонах отрицалось содержание первой, а идейным посылом Брюсовых акций была названа прихоть.

По словам Лаудена, к исходу столетия художник, в силу многих причин, до сих пор требующих внятного объяснения, лишился всего, что со времен романтизма полагалось невычитаемым достоянием его ремесла, — судьбы, призвания, идеологии, общества и, разумеется, искусства. Исчезли былые структуры и скрепы, области честолюбия и престижа, испарился субъект как носитель намерения, большой стратегической параболы творчества. В осадке лишь материальная иллюзия тела, плывущего в мерцающую иероглифичность, и прихоть, толкуемая в качестве безопорной и безосновательной выходки. Эта прихоть нейтральна, пуста, она неинтересна в том числе исполнителю (у него, художника без искусства, вообще нет никаких интересов), отрешенному даже от собственного своеволия, от своей пережиточной самости. Уничтожал себя Лауден потому, что ему этого якобы захотелось, но хотение было выпотрошенным, нулевым, в нем искоренилось желание. Только бесцельная мания, от которой он в любую минуту готов отказаться, и отчего бы ее не продолжить, если пустотные чувства неразличимы? Так, пишет Лауден, могло бы хотеть чучело крокодила или мраморная, с ренессансных фонтанов, рептилия. Он не знает и уже не намерен узнать, что привело его к скальпелю. В отсутствие желаний не может быть ни исследования, ни понимания, ни обращенности к самопознанию. Это и есть хирургически голая прихоть, прощальное достоянье художника.

Разрыв с боди-артом продемонстрирован здесь в полном объеме. На фоне более крупных событий человечество, скорее всего, не заметит разверзшейся глубины несогласий артиста с родительской идеологией, но я бы не оставил эту впадину без внимания. Дело в том, что классическое телесное творчество, в европейском и венском изводе своем, а именно с ним конфликтует Брюс Лауден, было последним западным искусством, связавшимся с идеологией искупительной жертвы, другими словами, оно было последней радикально-христианской (то самое подражание Христу) практикой жизнесмертия. Возникший в начале шестидесятых Венский театр оргийно-мистериального действия уповал на то, что зрители, посетившие его представления (трупы животных, настоящие шрамы артистов, брутальная атака на психику), выдержат шок страдальческого преображения, обзаведутся опытом нисхождения в темноту и, заполучив свою смерть, эту, по слову Игоря Терентьева, «единственную новость, которая не может быть рассказана очевидцем», воскреснут для катарсически освеженного бытия. На излете того же десятилетия главный этих перформансов испытатель, оскопившись, самоубился. Акция протеста, ибо

налицо был протест, порывала с двурушнической политикой соратников, как выяснилось, боявшихся пустынных обителей Фулы, где не затягивались раны и не сворачивалась добровольно пролитая кровь. Сподвижники отработали приемы на тушах со скотобойни, залечили неосмотрительно нанесенные ссадины и, устроившись с минимальным ущербом для организмов, их пронесли сквозь года. Революционеру и экстремисту трудно смириться, что даже родственные души собираются жить, эта жалкая потребность не кажется ему обязательной. Отвращение к половинчатому окружению не являлось, однако, центральною темой самоубийцы, искавшего жертвенной роли Спасителя, дабы, во-первых, взять на себя грехи обремененных и слабых, не способных решиться на предельность мечты о сжигающем все барьеры искусстве, а во-вторых, оправдать падшее состояние этих искусств. В ту эпоху они еще не угасли, но сквозь роскошь мозаик и эротических фресок все отчетливей проступали на стенах дворцов симпатические письмена грядущего изнурения и позора, так что требовалась обрядовая жертва во искупление. Устойчивый, между прочим, мотив контркультурного времени; примерно тогда же Doors сняли маленький фильм (язык не поворачивается назвать его уродливым словом «клип»), в котором Джим Моррисон, расстрелянный и распятый Неизвестный солдат, он же калифорнийский Адонис и Гиацинт, окропляет кровью цветы, и они распускаются — war is over, all is over.

Действия этого типа покоятся на незыблемом базисе религиозных, метафизических, этических предпосылок, напитанных верою в культ, ритуал, священную жертву и непосредственно-научающий, чрез само зрелище обагренного страданием тела, опыт художника-страстотерпца. Попросту говоря, еще три десятилетия назад непросаженным, вот ведь что потрясает, оставался весь фонд западного исповедания, и что бы ни возглашала культура, рубцы на ее тканях не были знаком разрыва. Брюс Лауден, сей полуфантомный Осирис, малой скоростью по частям продающий себя галерейщикам, тщится — абсурдною прихотью расчленений, безмолвно и безоценочно, с неколебимою созерцательностью летописца, чьим обезъязыченным телом заговорила королевская хроника, — выразить охлажденность времен, задувших последнюю головню в кострах искупления, похеривших веру в пример. Клин ужасным образом вышибается клином, наступление новой эпохи экспонируется не отвлеченно-идеологически, но, для вящей убедительности, на собственном теле. Ритуал заменен монотонным обычаем, исчезновение общезначимой жертвы и несбыточность явленного граду и миру примера изрекаются

сквозь неизвестно к кому обращенный жертвенно-нелепый пример. Лауден, отрицая за собою желания, хочет быть медиумом новой судьбы художника и человека, убывающей иллюстрацией воссиявших созвездий — их можно только принять, ибо с фатумом не поспоришь. По отношению к старой судьбе эта судьба пародийна. На перформансной карте тела язык Лаудена соответствует оскопленному пенису самоубийцы, и оба этих органа выполняют преимущественно экскрементальную функцию: первый производит дурно пахнущие слова, второй чаще мочится, чем осеменяет. С однократным же актом самозаклания рифмуется разнесенная по годам, совпадающая с течением жизни череда автокалечений. Посредством пародии, уложенной в идеологию прихоти, эпохи парадоксально уравниваются и, обнявшись, тонут в тумане дегероизации. Только так воспринимает историю новый человек, погруженный в свой безутешный удел.

Но «жажда осквернения понятна лишь на почве острого ощущения того, что оскверняется» (Лев Карсавин). Сколько бы ни пародировал Лауден старый порядок, стремясь быть соматически объективной мембраною современности, неотступная дума его, как сказал бы русский философ, — о прошлом, о жертве. Он человек жизнесмертного боди-арта, его происхождение, корень и участь — в отвергнутой им акции искупления, фанатически, несмотря на невесть каким пальцем отстуканные обоснования прихоти, перенесенной в нынешний день. Он демонстрирует никем не затребованный, мерзкий для абсолютного большинства пример черт знает чего и находит в том свою миссию, не слишком заботясь о том, отвечает ли она даже самым размытым канонам художества («Искусство? Да я кое-что слышал об этой исследовательской практике, иногда она бывает вполне любопытной»).

Новые люди так себя не ведут. Они ходят в искусство, как яппи в контору, и договариваются, обсуждают, распродают, дабы, сохрани и спаси, ни одна муха не загадила их объекты и инсталляции, ежели, разумеется, это не особая муха и тем паче не специальное скопище мух вроде тех что использует популярнейший Дэмиан Херст. Этим действительно новым людям, плоть от плоти своей энергичной эпохи, и в голову не придет оттяпать у себя даже кусочек полезной материи — допустим, с дорогостоящего пиджака. Им очень нравится жить, и жить хорошо. И надобно быть совсем отвратительным экстремистом, чтобы упрекнуть их в этом прекрасном желании.

06. 08. 98

НИМФА И ОТШЕЛЬНИК

Окружив себя скорлупою убежища, он уподобился замкнутому в дворцовых покоях азиатскому декаденту, чьи мокрые от слез рукава вздыхают предчувствием варваров. С тем же успехом, чреватым худшей из неудач, он напоминает сегодня дряхлого Минотавра, смертельно уставшего стражника Дедаловых коридоров, куда не сумел просочиться столь ожидаемый человекобыком избавитель. Наукой давно установлено, что Минотавра, заплутавшего в своем лабиринте, радует свиданье с героем, и он почти не сопротивляется, разве только смежает темные веки, учуяв на подступах к шкуре, близ входа в уже полузасохшую кровь, меч с отразившимся от узкого лезвия слепящим лучом.

Впрочем, это пустопорожние домыслы; затворенный в Нью-Хэмпшире, Сэлинджер неразличим с половины 60-х, и если за прорву лет, набитых известно какими событиями, его невидимость не растеряла волнующих контуров, значит, он, добиваясь подобной судьбы, наперед сосчитал листочки вариантного древа своей биографии (так не бывает, это не в человеческой воле и власти) либо, что достоверней, ему было на все наплевать и он с брезгливою неохотой взял чем-то иным — безрасчетным, потусторонним, не имеющим цели снять жатву признательности и тоски. В любом случае эта волшба удивительна и держится мощнейшей, отрицательной магией: чем незаметнее тропы, соединяющие его с внешней действительностью, тем сильней к нему тянется, влекомый желанием разгадать тайну ухода, им отвергнутый мир. От него все еще ждут восстановления оборванной речи, хоть какой-то дидактики и прощального жеста, а он, запечатав уста, хранит верность безмолвию, и не много в истории сыщется анахоретов, которые бы спустя три десятилетия бессловесного пострига уберегли в себе навык влиять из молчания, изредка заглушаемого гуденьем акрид.

Необходимо отметить, что своим совершенством волхование Сэлинджера обязано не литературному качеству им завещанных опусов, ибо на сей счет у судилища разные мнения и вердикты, но той мало кем достигаемой сфере, где браковенчаются таинство авторской личности (она должна быть загадочной и близкородственной, в тернистых лаврах предвидений, заботливо-братских упреков и требовательного религиозного снисхождения к людям), духовидческая атмосфера письма и благодарность читателей, узревших в произведениях Текст поколения, а в его

сочинителе — посланника исцеляющей мудрости, сопрягшего верность Канону с неканоническим трепетом интерпретации. Подобные сочетания, повторим, изрядно редки, но когда они происходят — о, стоит ли иронизировать над знакомою формулой, — возникает больше, чем книга, и больше, чем автор. В эти мгновения изверившийся мир берется в свидетели идеальной встречи текста и генерации, и говорить о художественных достоинствах сочинения беспредметно уже потому, что не ими определяется счастье альянса, но самим блаженством союза.

Книга поколения, в каковой разряд попадает наследие Сэлинджера, в себе заключает не литературу, а чудо. Между литературой (необязательно в уничижительном значении Верлена) и чудом лежит пропасть. Художественная словесность все еще пишется, слухи о смерти ее преувеличены. (Рассуждения о финализме тех или иных форм культурного производства относятся к чрезвычайно банальной и столь же естественной эсхатологии; смерть — пункт назначения всего живого, культура усеяна гибелью, как тело св. Себастьяна — стрелами, и достаточно вспомнить хотя бы закат многотысячелетней традиции рукописного книжного творчества, чтобы стал ясен масштаб потерь и убытков. Хочется думать, что они еще предстоят, ведь утраты, а значит, и обновления неведомы только трупу.) Но жизнь, отведенная на исходе столетия слову, не может напитать его сердце, ибо из нынешнего круга литературы улетучилась центральная компонента, исконно служившая ориентиром, желаннейшей пристанью повествовательного бытия. Путь к заповеданному абсолюту подчас казался несбыточным, безнадежным, однако само существованье пути и необходимость им следовать являлись регулятивным началом и воскрешающим эликсиром словесности. Именно отсутствием чуда, неспособностью его сотворить вызвана снедающая литературу тревога, та жалоба на заброшенность, чей давно уж оформившийся плачущий тембр слишком многим приелся, но в подлинности ему не откажешь.

Чудо возникает в момент, когда книга вторгается в сомнамбулизм поколения, бередя его грезы и мороки, когда сам этот текст, ниспосланный в облике глубоководно, на самом дне дремы мерцающего примера и поучения, становится промыслительным сном и его объяснением, так что ни один блеклый фантазм, ни один смазанный, поутру забываемый образ не отлучен от целительных толкований. Идеальные встречи двух снов — массового, хаотического, неосознанного и — светлого, вещего, направляющего, подобно чудовищным преступлениям,

срока давности не имеют. Они никогда не кончаются, потому что находятся в сверхвременной зоне События, откуда, сквозь все потоки света и тьмы, излучают присутствие, разительно сходствуя с голограммою динозавра, застигнутой странниками в рассказе советского палеонтолога-мистика. В каком-то максимально широком значении сохраняется, конечно же, Все, и, согласно пророчеству ангела и современной оккультно окрашенной физики, перед концом света (времени больше не будет) Все, что когда-либо совершилось или потенциально могло состояться, вспыхнет в зеркале космической метаистории; контрдоводы, выставляемые против этого провидческого убеждения, не уступают ему в доказательности. Но особо отмеченные свидания книг и читателей скреплены иным, попрочнее, раствором и в самом буквальном, непародийном смысле нетленны. Вертер не осушил еще общей со своими сомучениками чаши, не отгремел его выстрел и не стерся вопрос, начертанный петропавловским и вилюйским сидельцем на очкастых, нещадно задумавшихся разночинцах — вечные, вечные образы кругового единства, судьбы и поруки.

О преступлении выше замечено с умыслом. Эти встречи порою несут гибель и яд. Тот же Вертер, дав знак, что в борьбе с унизительной жизнью помогает добровольная смерть, вытолкнул к ней легион европейских страдальцев, и, однако, им всем, безымянным или чуть задержавшимся в имени, вроде горемычного русского подростка Сушкова, вместе с отравой и револьвером было вручено утешение — осознанье себя поколением, первым потерянным поколением в европейской истории.

Поэтому надо сказать тверже, отчетливей: генерации созидаются книгами, клейким опытом совместного чтения. Его приворотным и сплачивающим испытанием, благодаря чему во чреве бессвязной, дезорганизованной арифметической массы зарождается племя сочувственников со своей верой, разувереньем, обрядом и обетованием быть узнанным в толпе одиноких — ты из наших, ободрись, печать принадлежности на твоем бледном челе и существованье твое не случайно.

Беззаветный роман, они оберегают друг друга — книга и поколение. Восприемники породившего их озарения (одного безумия люди) пестуют легендарность своего вызова в мир и ведут себя так, чтоб не распалось воспоминание об отеческом семени, материнской утробе и священнике у крестильной купели. Связанное памятью происхождения, запахом дома, где учитель, преломляя хлеб и разливая вино, наделял ими всех, кто сидел за столом, сообщество равных хранит память в сосуде своей

коллективной души, и сколь бы наивными ни представали потом впечатления первоначала, их не забывает и от них не отказывается. Забвение — это пренебреженье уделом, оно выбрасывает в сиротство и бесприютность. Отказ означал бы, что молодость, а с нею и жизнь, выдалась зряшной, бесплодной. С этим согласиться нельзя, как не смирились строители днепрогэсов, магниток, прочих голодных вавилонских страшилищ, что все муки и отчужденья труда, весь оборвавший жилы надсад (но и радость была) нужно выбросить псу под хвост и, обнявшись со своим зачеркнутым прошлым, оплеванно околеть под сенью новых, в высшей степени человеколюбивых идей. Люди, как правило, поступают иначе, и каждое сформированное словесностью поколение свои книги, не отрекаясь, держит у сердца, в должный срок их вверяя потомству. Курт Кобейн, например, покуда его окончательно не всосала нирвана, на задворках заедал Сэлинджером пиво и виски, а он был не один, его подпирал гранжевый, на обдолбанных струнах, Сиэтл, вповалку, лет через тридцать переоткрывший ржаного ловца.

Бывает разная литературная слава, разный успех и различные типы стремлений к нему. Некоторые мечтают подчинить себе массу, бессословную демократию за вычетом, может быть, недоступной и потому презираемой касты интеллектуальных браминов. Притязанья других, или уж так оно выходит постфактум, ограничены меньшими числами, избирательным спросом — групповым, половым, политическим, умственно-цензовым. Третьи запазушно холят-лелеют постмодернистский ключ власти, а на том ключе две бороздки, для отпиранья элиты и тех, что попроще, поплоше. Если, по словам Валери, романтизм — это когда скверно пишут, то постмодернизм с его шизофренией двойного кодирования — это когда хотят нравиться всем и у каждого вынуть из кармана монету. Он по-настоящему эгалитарен, и вместо «Поэтики» Аристотеля, коей затерянная глава стала сюжетным подспорьем одного из знаменитейших посленовых романов, постмодернизм базируется на Всеобщей декларации прав потребителей.

Легко отзовутся другие, такие же малозначительные славы без чуда и подвига. Литературный успех по касательной задевает людей, литературное чудо производит их к жизни, и они вырастают, будто из засеявших почву драконьих зубов. Мещане говорят о Боге, верующие — с Богом, сказано Киркегором. Здесь, в фантазматической области слова, господствует та же непримиримость, несоизмеримость двух опытов. Собственник тонких, сравнительно скромных ресурсов, Джером Дэвид Сэлинджер вознесся до одного из последних в минувших декадах

чудес, сделав реальностью братство скитальцев, орден взъерошенных отроков, мечтающих об охранном служении, о волшебном, во тьме дальнего поля, спасении слабых — из подобных им беспокойных защитников Провидением или облачным небом был когда-то составлен детский крестовый поход, пламенеющий цвет европейского подвига; они целыми певчими стаями умирали на рваных краях и на отмелях своей жертвы и дара, ужасаясь тому, что глаза не вобрали священного града, узурпатора их внутренних взоров. И потому сэлинджеровский уход столь неповторимо печален, хоть это не единственная в недавней словесности утрата такого калибра и рода. Из синхронных примеров назовем мексиканца Хуана Рульфо, предтечу латиноамериканских романических новшеств, на годы вперед освященных им в Иордане галлюцинозного натурализма — идущие за ним вошли в ту же реку. Затаился, примолк, укрытый почетом и сожалением, но все же не наблюдалось напряженного всматривания в замочную скважину этого континентального мифа, с течением лет ставшего справкой о первенстве, сухой патентной бумажкой. Многим впоследствии удавалось сочинять лучше Сэлинджера, и никто не превзошел его в демиургической миссии формовщика поколения. Была бездна волнений о беспризорной вакансии, был в 90-х мощный взлет Ирвина Уэлша, запечатлителя рейверских, до мистериального пафоса вздыбленных декадансов со сказовым монологом, отчетливо притязающим занять в своем времени место холден-колфилдской исповеди, и, однако, не вышло, недостало каких-то прикосновений, теплых дотрагиваний, одухотворяющей малости, словно звучания имени, которое, по мусульманским поверьям, надлежит прошептать на ушко младенцу, чтобы он чувствовал и дышал.

Путь Сэлинджера был им предуказан. Ретроанализ работы его, мышление задним умом от затворнического эндшпиля к гамбиту первых удач подтверждает, что обещаньям ухода были отданы почти все произведения автора. Молодой поэт («Сеймур. Знакомство») скверно создан для мира, и не в романтическом, испарившемся плане конфликта, но в куда менее разрешимом. Избраннику надлежит терпеливо выдерживать тяжесть своей гениальности, которая, будучи единственным его достоянием, выталкивает сперва из постылого круга забот, затем из призвания и спустя краткий срок — из жизни как таковой. Поэт наделен зрением, превосходящим верхний предел человеческих восприятий, их болевой максимум и порог; ради убережения этих проникающих состояний (он к ним приговорен) ему нужно совлечь с себя кожу, и когда обнажилось все тело, все мясо,

зрение сфокусировалось чересчур резко и ясно, чтобы мозг справился с этой самоотдачей. Вундеркинд («Хэпворт, 16, 1924») и всевидящее дитя («Тедди») образуют тандем невинных чудовищ: заступившие за черту святости, они получили в награду прямой доступ к постижению сущего, и дар предсказания, взваленный на их малолетство судьбой, к ним стягивает безотлагательность смерти. Исчезновение, по собственной воле совершенный уход, таким образом, неизбежен — чем быстрей он произойдет, тем благотворней для человека и мира.

Насчитывается шесть толкований бегства Сэлинджера от людей — больше, нежели версий предательства Иуды в рассказе популярного автора и причин, заставивших похитителя-огненосца (еще одна притча) глубже и глубже вжиматься в скалу, превращаясь в горельеф нарастающего безразличия участников драмы: устали, забыв о гневе своем, олимпийские боги, сомкнулись Кавказские горы, сложил утомленные крылья орел. Каждая из интерпретаций отшельничества имеет основою подлинность факта и тщится выразить его спрятанный смысл, исходя из далеко не бесспорной посылки о том, что объяснение должно объяснять, а не усиливать, посредством своей зыбкости и произвола, непостижимость исходного шифра события.

Согласно версии первой, его внезапно настигла аграфия, в просторечии называемая творческим кризисом, он не мог больше работать над художественными вещами, и где другой, продолжая мелькать на подмостках, до скончания века б наладил конвейер газетно-журнальных колонок и проповедей, там он эту подлую участь отверг. По второму преданию, он опять-таки исписался, но измыслил ослепительный трюк, концептуальную, без преувеличения, акцию с бесшумным хлопаньем дверью и невидимым столпничеством: останься он в миру, на юру, к нему, молчащему, злополучному, обездоленному, непременно бы охладели, а хрестоматийная повесть горела б укором. Ныне он чист, как представший в загробном суде персонаж египетской Книги мертвых, безгрешность которого, следующая из его оправдательной речи и подтвержденная сорока двумя божествами, отождествляется с чистотою великого феникса в Гераклеополе. Дополнительную смысловую насыщенность придает жесту воспринятый в частном порядке, но близко к сердцу велемудрый завет выгнать поэтов из города (кажется, им разрешали взять с собою венок и налобную, дабы не отсохли мозги, шерстяную повязку), а также следование Джойсовой, эпиграфически предварившей «Портрет» заповеди изгнания, молчания и мастерства. Два первых пункта триады соблюдены Джеромом Дэвидом строго, об исполнении ж заключительного

можно только гадать, ибо доказательства его письменной деятельности, если таковые наличествуют, огласке не подлежат. Впрочем, он, вероятно, разумеет иное, более зрелое мастерство. Третий апокриф извещает о метафизическом недовольстве действительностью, якобы Сэлинджеру претило участвовать в круговороте потакающих миропорядку слуг и господ (см. гегелевскую «Феноменологию духа»), и он попытался изъять из их обращения свое слово и тело. Истоком нью-хэмпширской пустыни, настаивает четвертая версия, должно считать исповедуемый им дзен-буддизм, культивирующий зоны немотных сосредоточений, уединенного или послушнического, под надзором наставника, овладения психической самостью, а также отказа от своего прежнего, известного имени, так что разорвавший с прошлым художник выступает эпонимом собственной беспрозванности. Пятая интерпретация такова: он оказался заложником искушения, знакомого каждому, кто долго ли, коротко изводил литературой бумагу, искуса древнего и неистребимого, погруженного в подлинность переживаний, открывающих в речи ее самое глубокое, сверхценное содержание — молчание, неизреченность, блаженство освобождения от графической и звучащей материи, от вещественных средств языка. Утопия искоренения материально закрепляемых знаков, чтобы добиться абсолютного, не зависящего от зрительных и слуховых условностей, смысла, чтобы проникнуть туда, где в полной тиши и невидимости отсутствует место для лжи и где удостаиваются полноты религиозного обретения. Обретения того, о чем нельзя говорить, что неподвластно никакому высказыванию. Вошедший сюда расстается навеки с письменным поприщем и не чувствует тяжести отречения, ибо взамен награждаем той цельностью, которая, аннигилируя былые желания, проступает на чистом листе — но не нужен и лист — иконописными образами всех беглецов своего слова. Шестая версия, будучи агностической пропедевтикой к бесплодности любых толкований, отрицает пять предыдущих и подводит итоги дискуссии. Уход (в этом отношении он близок к самоубийству) вообще рационально необъясним, он случается, потому что случается, у него нет ни осознанно выщепляемых причинных корней, ни следственных всходов, но одна неразложимо-тотальная, коль скоро исчезновение совершилось, правда его неизбежности. Уходящий и сам хочет понять, отчего он отважился на отчаянный шаг, решение о котором принималось будто в амнезии, в глухом забытьи, вне разума, вне инстанций контроля. И ему не дождаться ответа, лишь догадка мелькнет, что всем заведовала темная безвариантность, продиктовавшая телу

покинуть свое обиталище или в нем навсегда затвориться. Второй том «Мертвых душ» был сожжен, ибо так было нужно, гибельным и торжественным голосом сообщал в «Авторской исповеди» Николай Васильевич Гоголь.

Три с лишним десятилетия домашняя крепость защищала Джерома Дэвида Сэлинджера от напастей, но однажды валуны циклопической кладки и ров с кипящей смолой его не спасли. Произошло это четверть века назад, вторгшуюся звали Джойс Мэйнард, было ей восемнадцать, в только что вышедшей объемистой книге ее («At Home in the World») около трети страниц посвящено недолгому союзу с затворником, назвавшим мемуаристку «паразитирующей, патетической сплетницей».

Ею сызмальства владели две страсти — поглощенность собой и стремление поделиться этим неутоляемым чувством с читателем. О том, что одно может профессионально сцепиться с другим и даже питать его, в свой черед выпивая из него спелые соки, она впервые, не достигнув и отроковициных лет, узнала от матери. Запомни, сказала ей та, считавшая долгом не сюсюкать с ребенком, а наставлять его в полезном и мудром, запомни: все, что предстоит тебе испытать, ты, если правильно себя поведешь, сделаешь материалом литературы. Когда Джойс стукнуло семь, родители подарили ей скромный печатный станок, и она, вдохновившись исповедально-торговою перспективой, взялась за выпуск личного боевого листка, аккуратно и трогательно — всего десять центов — сбывая его умиленным соседям. На излете тинейджерства она издала первый воспоминательный опус, снискавший горсточку кисло-сладких критических слов, и с той поры ни на дюйм не отклонилась от педантичнейшей интроспекции, принявшей форму документальных романов, эпистолярной летописи текущих невзгод, аудиокассет и компакт-дисков с обширными комментариями к опубликованным текстам и, наконец, автобиографического, в мировой паутине, отдела (не угодно ли адрес: www.joycemaynard.com), нашпигованного всем, что вы желали бы знать, но стеснялись спросить, о Джойс Мэйнард, — алкоголик-отец, холодное детство, любовные драмы, трое детей, аборт и развод, вера в людей, друг Пабло отменно готовит рыбу с картофелем. Биохроника души и литературной карьеры могла бы стать увлекательным эгоцентрическим жанром, примеры певцов своей жизни известны, но Мэйнард зарапортовалась, утонув в недоваренном хлебове, куда наряду с вменяемым овощем плюхнула массу подгнившей белиберды.

В юности у нее все же был проблеск таланта, Сэлинджер приметил в «Нью-Йорк таймс» ее взгляд и нечто, клюнув и на большеглазую фотографию, у них началась переписка,

обрисовалось сродство убеждений, и она покатила к отшельнику, разведенному отцу двух дочерей, взвалив на себя ношу его отчужденности. Мемуар дышит неостывшей любовью или, что то же, продуктивным намерением свести старые счеты, ибо затворник, уверяет она, эмоционально натешившись ею, выставил девушку вон, в коем свидетельстве обвиняемый усмотрел месть и поклеп. Из текста ее вытекает, что Сэлинджер был сущим монстром, т. е., добавим мы, настоящим писателем. Он заставлял Джойс поедать на завтрак мороженый мерзкий горох и затем извергать его для очищенья желудка, изнурял разговорами о гомеопатии и, лошадиными дозами, о правде в литературе, предпочитал общество еще более юных девиц (не нимф, как она, а нимфеток) и всячески избегал с нею, наивной и свежей, полового сожительства.

Она пробежалась по биографии анахорета, точно свет по воде в оде Пиндара (античная метафора мне подсказана книгой «Миллениум» Хакимбея, исламского, из города Дублина, консервативного революционера, личное знакомство и содержательная беседа с которым заслуживают подробного изложения), а когда он ее сбросил наземь, ощутила такую потерю, что память о ней преследует Мэйнард не только в коммерческих целях. Он для нее слишком многое значил, она для него оказалась мала; это непоправимо. Кем я была в твоем доме, чего ты хотел от меня, доверчивой бедной студентки с искалеченной, как показала жизнь, жизнью? С ожогами от твоего невнимания — даже словесность, верное снадобье, пасует перед этой жестокостью. Разгневанная и страдающая, она вопрошает не Сэлинджера — свою горящую рану — и в ответ получает: сплетница, сплетница, сплетница. Это лучшие в беспорядочной книге страницы, боль и жалоба в них и спустя четверть столетья реальны, а окрестное многословие уравновешено лапидарностью его отповеди. Совладать с ним она не смогла, но зато впечатлений ей хватило с избытком.

08. 10. 98

ВОЗВРАЩЕНИЕ К ИСТОРИИ

В 1979 году писатель Найпол увидел на телеэкране иранскую революцию. Внимательному взору вест-индского, с британской пропискою, автора предстал темный плач улиц и площадей, растекание бессонных артерий, в нужный момент собираемых пузырящейся яростью, слитное рвение бородатых мужчин и конвульсивный парад дотоле немотных, вчетверо сложенных мусульманских вакханок, распахнувших всю непристойность своей наготы. Из бойничных прорезей, оставленных женскому зрению милосердием верхней одежды, сочилась древняя, зарытая цивилизацией оргиастическая ненависть масс, а ротовые отверстия дымились таким проклинающим счастьем, что в европейских эротических словарях для него не нашлось подходящего наслаждения. Некоторых мыслителей, чей повседневный геополитический кругозор был ограничен левобережною Сеной, тегеранский надрыв побудил к декламациям о всеединстве народного тела, коего члены и органы в одночасье избавились от прозападной буржуазной коросты, но Видиадхар Найпол не принадлежал к сообществу парижских философов с его вольнолюбивой риторикой и неусыпной борьбой против всех видов власти, за исключением собственного интеллектуального первенства. Эмпирической выучки скептик, он без затей полагал, что судить о событии может лишь тот, кому удалось самолично пожить на его языке, увертываясь от жадно смыкающихся челюстей. Долженствованье присутствия и колонизаторский этос литературного репортажа, предательски отнятый политкорректностью от его материнских сосцов, отрядили Найпола в путешествие по нестройному квартету земель (Иран, Пакистан, Индонезия и Малайзия), где вера Мухаммада обязалась быть устроительницей государства и началом судьбы — ее черным камнем, каллиграфической вязью, зеленеющим древом.

Показания странствий сложились в объемистый том («Among the Believers», 1981). Суммируя полтыщи страниц об очерченном сочинителем мусульманском квадрате, страниц, изобилующих путевыми гротесками, беззлобно-придирчивой характерологией и въедливым наблюдением за по-восточному скользкой природой вещей, получаем такое, приблизительно, резюме. Лучезарная арматура исламской теократии остается воздушной конструкцией и не находит материальных обличий своему совершенству. В консервативной революции невозбранно узреть огненный столп, испепеляющим светом которого вся бренная тварность будет

пронизана и отринута до основ, но предназначенье огня — уничтожать, сожигать, строительной силой ему быть не дано, и протянутые с неба к земле лучевые потоки в землю врастать не желают. Они опираются на нее иллюзорно, наподобие радуги или воображаемой арки. Не верой, а обновлением затхлых систем, зачарованных карающей теократической чистотой, спасутся магометанские области от пустот и изъянов конца XX века. Надежда Найпола — на слой реформаторов, агентов умеренной вестернизации. Слой этот не социальный — идеологический, он рекрутируется из различных общественных групп и скреплен волей к рациональности, вызванной одолеть базисный, единый в двух лицах порок: духоту азиатского фатализма и наваждение истребительных исступлений, компенсаторную изнанку все той же галлюцинозной застылости.

Уже слышатся ироничные реплики, что подобные выводы со скидкой идут на любой распродаже постколониальных товаров и, дабы обзавестись этим траченым скарбом, незачем было изнурять себя дальним пробегом. Но это все равно как раздавленному крушением поколения, на обломках идеи скребущему свои гнойники коммунисту высказать ласковым, покровительственным тенорком: а ведь мы вас, голубчик, еще давеча предупреждали, что плановая экономика не во всех случаях эффективна, и с лагерями вы, как бы помягче, малость того, через край — стоит ли удивляться язвам да рубищу. Говорящие так не оплатили свою правоту и полушкой индивидуального опыта, исламские же страны ради опровержения западной нестерпимой науки бросили в глотку шайтану тысячи жизней и неисчислимость ресурсов; преображенная соучастием в действительной драме, приобщенная к подлинному, банальность перестает быть банальностью, и Найпол изменил бы себе, откажись он от свидетельской проверки того, в чем другой усмотрел бы заведомую, доопытную очевидность.

В 90-е он, состарившись, но не сдавшись, повторил свой маршрут, возобновил инспектирование однажды уже покоренных земель и спустя 17 лет выдал второй том дилогии, отличный от первого явственным историко-психологическим честолюбием («Beyond Belief», 1998). Душа верующего мусульманина, по мнению автора, существует отдельно от тела; эта плоть оттого так худо справляется с повседневностью, что психея кружится в иных, невещественных сферах, влекомая к неотступно манящим и оставшимся в аравийских песках святым обиталищам подвига. Наличной реальностью, родною страной допускается пренебречь, они малозначимы, ибо не обладают полнотой религиозного статуса, закрепленного лишь за далеким убежищем, во всей

чистоте сохранившим первокладези истинной веры. И как в философии прорицателя сверхчеловеческих состояний антропоморфное измерение подлежало уничтожению, сносу, его следовало преодолеть (сверхчеловек — это не человек, он будет ужасен в своей доброте), так душа мусульманина побуждаема к отречению от профанного, которым становится все, что ограничивает ее воспаленный полет к пустынным свидетельствам Мухаммадова откровения. Исламская конфессиональная практика, в понимании Найпола, есть, таким образом, сильнейшее переживание созерцаемого внутренним взором абсолютного центра и забвение видимой, осязаемой, предоставленной телу реально-географической периферии. Допустивши, что это сакральный империализм (глаза миллионов уставились в одну точку, встретившись в сердце молитвы и чуда), признаем — империализм весьма необычный, когда краевым, периферийным, по сути бессмысленным и фантомным оказывается весь состав имперского организма и лишь суженная до игольного ушка столица берет себе непререкаемую достоверность присутствия. Единственно обладающая душой и этой душою являющаяся, она — будто ей мало эфира и слова, будто ей нужно что-либо еще, кроме своих безраздельных мистических полномочий, — притягивает также материю, до капли высасывая ее из окрестных пространств и тем окончательно их обездоливая. Дуализм мусульманского мировидения с силлогистической неизбежностью провоцирует государственный исламский ущерб, вечное нестроение, упадок и смуту; населенное теми, кто к нему безраскаянно, повинуясь высокому долгу, равнодушен и слеп, государство смирилось, что ему оставлено уповать разве только на то, чтобы вязкий пассив равнодушия не перерос в буйную злонамеренность. На большее его созидательной воли уже не хватает, она кажется изначально погасшей и поколебленной.

Книга блестящая, лучшие качества Найпола обрисовались в ней с образцовой отчетливостью. Аналитический такт, изящная ненавязчивость наблюдений, способность к огляду всего клубка, дабы затем распутать его и по отдельности оценить разноцветные нити. Запахи, краски, снисхождение к гибкому и податливому, горечь увечий, несообразностей, расщеплений, медитативность эмпатии и проникающих стоицизмов, страдание о том, чего нельзя изменить. Иранские главы, запечатлевшие возвращение автора к исходному импульсу его путешествий, особенно удались. Революцию как способ волеизъявления в истории можно и ненавидеть (число ненавидящих сегодня больше, чем когда-либо прежде), но если она, отвечая на вопросы ума и сознания, тела и

звездного неба, преуспевает в создании самостоятельного мира значений, если она говорит от лица неистовой ясности, мобилизованной освободить и сделать прозрачными, светлыми все до единого закоулки несчастья, — тогда революция уж точно заслуживает уважения, потому что это сплошная, тотальная революция. Иранский же переворот, взятый для-себя и в-себе, изнутри своей имманентности, выдает противоречивость намерения, половинчатую смазанность замысла; неудивительно, констатирует Найпол, что вместо внесения в мир ослепительных, рассеивающих неопределенность лучей он еще больше все затемнил и запутал, погрузив реальность в сферу, как сказал бы русский философ, неясного и нерешенного. Гностическое отвращение к тварному веществу сочеталось с неубитой рекламою кока-колы, остервенелая атака на сексуальность — с нетающейся эротической подоплекой революционных радений, стремление взять под контроль социальную жизнь — с развязыванием ее неуправляемых, анархичных потенций. Причина не в естественных трудностях или свойственной даже самым экстремистским прорывам попытке найти равновесие между желаемым и возможным, но исключительно в том, что, прокламируя беспощадность задачи и выбора, революция боялась последних решений, отказываясь отвечать на прямые вопросы. Ее двойственность определилась уже в начальные месяцы и с течением времени стала муторной всепроникающей явью. Предположим (бывают же странные мании), вы хотите узнать, относится ли ненавистная кумской геронтократии музыка к области запретного, похотливого, грешного, и замечаете опасливо разведенные руки, бегающие шербетные глазки и сладко лепечущий сквозь бороду ротик: очень сложная тема, на этот счет есть разные мнения. А что с шахматами, не унимаетесь вы, ведь ранее было объявлено об их богомерзкой, азартной природе, и нате, гоняют фигурки, отравляются игрушечным пленением королей, чуть ли не олимпийская сборная черно-белых квадратов, это что ж — поругание идеалов, как иначе прикажете понимать? Та же медоточивость и мятное уклонение, комментарии укутаны ватой. Революция выдохлась, откочевавши в двурушническую деспотию, в пародирующий былое самозабвение эклектический фарс; иной назовет это взрослением или умеренностью, а нимало не радикальный Найпол видит лишь новую, отменно достойную старой, форму лжи и разврата. С тяжелым недоумением вы покидаете Тегеран, обещая вернуться сюда не раньше, чем лет чрез семнадцать, для третьего тома.

Разбор прозы Найпола взывает к апофатическому наклонению слога, к череде отрицательных определений —

утверждаясь в литературе, он катапультировался из главных в ту пору, по идее должных быть ему близкими матриц поэтики и независимость свою уберег. Субтропическая, на документальной основе, экзотика могла бы его затолкать в ярмарочное барокко нью-джорнализма, где за доллар, сунь в щелку монету, человечьими голосами лает ученейший пес с торчащей из ануса веточкой елизаветинских вечнозеленых метафор, но в эту сторону он не пошел, избегнув и ядоносных, с позолотою на слоновой кости, церковных соблазнов новой латинской словесности. Все сглаженней, якобы проще, ровнее и — мерцает, приманивает, по-русалочьи увлекает на дно. В основании стиля его, полагаю, не стиль, а система дописьменных практических действий, и этот загадочный праксис я назвал бы умением общаться с людьми — сочетанием слов, не означающим уже ничего и столь многое значащим. Если бы мировое правительство нуждалось в надежнейшем эмиссаре для разнесенья по селам и городам его, мирового правительства, вести, кабы всерьез захотело оно утвердить посланье свое меж теми, кто дотоле при оглашении оного закрывал свои племенные уши руками, следовало бы без промедления обратиться к Найполу, ибо помимо литературного дара в нем живет и трепещет феноменальное качество соговорника, переговорщика, погасителя распрей, доверительного, у ночного костра, подателя универсальных устных историй, сбирающих, подобно великим караванным путям, множество личных дорог и маршрутов. Он знает, как открываться и располагать, в нем власть над обменом и выбором, расточительством и накоплением. Ему ведомы странноприимные условия слова, диалектика исповедального предложения и ободряющего, с ненаигранным интересом в глазах, молчаливого спроса, чтобы последний из оскорбленных судьбой горемык, кого спокон века отправляли с пустыми горшками на кухню и чей ненужный рассказ даже лошадь не пожелала услышать, чтобы он тоже мог без боязни усесться в общем кругу и произнести наконец свою бедную речь.

Книга Найпола выросла из путевых собеседований, из непоспешающих разговоров с людьми (разговор на дороге, старейшая пространственно-временная структура словесности, ее, с позволенья сказать, хронотоп), из необычного в пожилом сочинительском возрасте любопытства к беседе и людям. Любопытство это своекорыстно в том смысле, что служит истоком писательства и последующего сбыта продукта на рынок. И оно бессребренно в гораздо более глубоком значении, присущем устной истории как объединяющей речи, увлекательной мудрости и всесвязующей религиозной ответственности. Устная история —

обитель религиозного опыта. У этого опыта нет подчас иного вместилища и передающего средства, кроме артикуляционного аппарата рассказчика, его лицевой мимики и подкрепляющих фабулу телодвижений. Даосы, суфии, подвижники христианства (от палестинских дней его до, к примеру, бродячего подорожного рвения Франциска Ассизского, сплетавшего веночки из самоуничижительных цветиков своих обращений к братьям и сестрам, людям и столь же бедняцки взирающим тварям, ослу да волу), мастера дзен-буддизма, хасиды — они все излагатели устных преданий, их испытатели собственным примером и жизненным жанром. Они конструкторы и формовщики парадоксальных пространств, где, по наблюдению интерпретатора хасидизма, «ответ дается не в той плоскости, в какой задавался вопрос».

Религиозное переживание по традиции выражает себя в повествующем голосе и полилогическом соприкосновении голосов, осуществляясь и вызревая в них подобно тому, как обретает совершенство вино, охраняемое глиной кувшина, темнотою подвала. Вне акустики речи и отклика вероисповедная драма растрачивает свою полноту, разбазаривает свою прямоту, ибо прежде, чем достичь благодатных состояний молчания, когда слово становится лишним, пустым и в отчаянии замирает пред распахнувшейся светотьмой, которая в былые, не стеснявшиеся пафоса эпохи именовалась неизреченностью, — раньше того религиозная драма должна раскрыть себя в безусловности разговора. Опрометчиво называть эту необходимую стадию промежуточной или низшей. И не в том дело, что без ее предварительных, устремленных к самоотрицанию тщаний было бы недостижимо молчание (так избавляется от ступеней ракета и последовательно, оболочка за оболочкой, расстается со своим человеческим прошлым святой), а в том, что стадия разговора, звучащей коммуникации наполнена правдой, уроком и направляющим ведением. Это неотменимая правда, содержащая поэтику воздержанья от смерти, потому что, пока длится рассказ, пока шевелятся губы и руки неслышно аккомпанируют адресованной слуху истории — смерти нет. Именно здесь, в центральном участке всех соответствий, на все времена метафоризированном фигурой восточной любовницы и рассказчицы (она, разумеется, любит не Шахрияра и даже не свою на волоске царского каприза повисшую жизнь, но отсроченную повесть долгих ночей, ночей своего долга перед историей), сосредоточены архетипические месторождения литературы, ее первоприродная залежь. Здесь залог редкого постоянства словесности, несдающейся и оттого на удивление действенной

утопии противоборства небытию. По крайней мере так считать принято, так считать хочется, это стоически-мужественное, либеральное и гуманитарное мнение. А если вообразить ситуацию по-другому, с тем же успехом получится, что литература намагничена смертью, что она есть влечение к ней и, больше того, — сугубая область беспрестанно возобновляемой смерти и ее неразменное представительство. Или, допустим, она есть сфера самореализаций чудовищного, о чем применительно к посленовому творчеству, и далеко не только к нему, рассуждает филолог Игорь Смирнов, кажется, склонный распространить эту оценку на весь корпус, на все тело художественной литературы. В любом случае словесность, будь то устная или письменная, существует чересчур долго, чтобы этим обстоятельством можно было пренебречь, и в любом случае писатель Найпол помнит какой-то древний литературный наказ: оттого он и ходит между людьми, собирая их тонкую или простецкую речь и обменивая ее на свою — европейски размеченную, азиатски лукавую, иногда все-таки азиански украшенную.

Более полувека назад Вальтер Беньямин, разбирая прозу Николая Лескова, писал об особой, просачивающейся в старозаветность этической залежи, мудрости рассказчика парабол и притч, которые в свою очередь тысячелетиями ползут снизу вверх, от фабульных неисследимых корней к стеблям и листьям своих трансформаций и метаморфоз. Мудрость эта не достигается ни выслугой лет, ни примерным обеспечением сильных и слабых, она нисходит, казалось бы, беспричинно, точно по собственной прихоти отмечая того, чьим телом и жестом будет представлена ее сообщительность. Но когда она сделала выбор, когда уже заявлен рассказ и найден для него исполнитель, от повествования нельзя отказаться, потому что история, в двояковыпуклом объеме понятия, мстит за пренебреженье собою. История требует выговорить себя до конца, чтобы вернуться к тому, с чего началась, что послужило основой ее и что будет после нее, если она намерена продолжаться. Она, как бы несбыточно и высокопарно ни выглядел намеченный ею предел, требует вернуться к поступку — большему, нежели слово.

05. 11. 98

БАРХАТНЫЙ ДИВЕРСАНТ

В «Горькой луне» Романа Поланского, где каноническая любовная история подперта поэтикой жестокого романса, — в сумрачном этом свете фосфоресцирует эпизод, цепляющий сердце любого, кому довелось начертать две-три случайных строки. Американец-сочинитель во французской столице, денежно веский, но подзадохшийся от стабильного непечатания, обхаживает возможную публикаторшу своих компьютерных манускриптов, а она, желчная и надменная, от чьего каприза зависит чужая судьба, кривя рот, изгаляется над Парижем. Если выудить эту ругань из вынужденной сдержанности жанра (хороший кинематограф слова экономит) и вытянуть ее на бумагу, проклюнется связный навет. В литературном отношении, заявляет сердитая дама, Париж — город мертвых. Надорвавшийся грузчик, неспособный снести и пустячной поклажи. Давно околевшая Мекка искусств, где гуляющим по местам эстетической славы туристам предлагают гладить остывшие камни и глодать сухари былого величия. Истлело время, собиравшее тут, в центре мира, честолюбивых парней из медвежьих углов Запада. Сутками сидели они в кафе, покрывая блокнотные листики стремительной вязью. Бессонная молодость, упорство и религиозная вера в свое призвание были их неразменным кредитом. Когда ж проспиртованная дешевеньким виски, кальвадосом, мартини (от одних этих слов за железными занавесами хмелели подростки всех возрастов) словесность перла из глотки наружу, их ничто не могло удержать, и они отправлялись в бордели, волочили девок в мансарды, матерыми кулачищами околачивали боксерские груши, дразнили бешеных быков, испытывали удачу на иберийской войне, но и бесповоротно последнюю проиграв, до дна исписавшись и амнезийно допившись, не забывали Лютеции на Сене, потому что история закрепила за Парижем имя родины, великодушной кормилицы, дарительницы всего, что им удалось обрести и посмертно за собой удержать.

Эпоха эта изгладилась, художественное назначение Парижа усохло. Потрескался герб старой славы, выцвели его лазоревые и золотые поля (золото в лазури — цвета Успеха, того, чем одаряют других, не тебя). Город обернулся музейной пародией на свою литературную первозданность, и бесполезно выглядывать за соседним столом хмурого терпеливца с буркалами «раннего Хэма», а коли ты уродилась любопытной девицей, не жди, что будешь затащена в опрятную по-немецки конуру (грязной посуды там отродясь не водилось, предметы лучились изяществом,

прилежанием и порядком) плешивым охальником с невзрачной фамилией Миллер, да и «Тропиком Рака» нынче не удивишь — даже молодую особу, самую невинную и провинциальную.

Сцена поругания великого города выдержана в тонах брезгливых, насмешливых, и веселую столицу галлов, как называл ее Вольтер-Аруэ, поносит бабенка с головой, заселенной банальными призраками. Любовница безнадежного автора, натура простая и мстительно-цельная, устраивает хулительнице афронт, а Париж, точно стольких веков не прошло, по-прежнему взращивает ярость и страсть и готов легким щелчком разогнать легион злопыхателей. Поклеп тем не менее справедлив, и сентенции, автором фильма спешно похеренные, остаются неопровергнутыми. Марксисты и психоаналитики с одинаковым удовольствием ловили эту темную истину. Она возникает наперекор разуменью творца, откуда-то сбоку, с исподу, из-под темной изнанки, прячущей несознаваемый ужас обмолвок и проговорок, и вдруг изливается безусловностью маний и фобий, где бы ни обретались они — в экономическом подполе или сексуальном чулане. Так и здесь: эта правда столь безобразна и подлинна, что раскаяться в ней фильм не желает, и она лезет сквозь дымоход, тонкой струйкою пробивается из подвала.

Париж не является более кущами для алчущих славы иностранных писателей. Они уже не приезжают сюда для разбега и взлета. В лучшем случае (он же, как уверяют, и худший) писатели сюда эмигрируют, спасаясь от бедствий туземной политики, но и эта еще недавно привычная участь свой лимит исчерпала, продолжаясь разве лишь по инерции, — не возвращаться ж на старости лет в Злату Прагу и в чешскую речь, чересчур анемичную после аффектов галльского смысла. Оно бы и ладно, не вечно традиции длиться, тем паче что начинавшие в парижских прибежищах знаменитые литиностранцы летейски в них и застыли и несгораемых изображений, для поддержания мирового культурного реноме, достанет на столетье вперед. Вдобавок и нынешний мир размагнитился, внятные полюса притяжения в нем отсутствуют. Главная ж безутешность другая. Литература французская находится в тупике, какого нынче не ведает, быть может, ни одна из европейских словесностей — никто ведь не знал столь блестящего прошлого. Новый Роман стал последним в своей осязаемости художественным вкладом французов, сопоставимым с грандиозными котлованами и тоннелями, вырытыми первой половиной века. Под знаком тиражирования и утомительного разжижения новшеств, открытых на излете 50-х, миновало несколько десятилетий, но и грустное, с бессмысленным повторением прошлых уроков истлевание —

ничто против кромешного упадка поэзии, этого средоточия письменной национальной души. Легко возразить, что, в отличие от прозы, будь то непогребенный (как ни хоронили его) роман или беллетризованный жанр non-fiction, поэзия всюду в Европе тяжко влачит свою колесницу. Верно, и все-таки англичане, русские, немцы еще изредка освещаются зарницами внушающих трепет поэтических дарований, давно не рождаемых ни французской провинцией, ни Парижем.

Эта словесность так долго питала своими открытиями все другие, зависимые от нее телом и мозгом литературы, она так настойчиво их оплодотворяла, что возникла иллюзия, будто ресурсы ее бесконечны, а семя никогда не исчахнет. В ней было все, весь ковчег когда-либо созданных европейской расой направлений, стилей, программ, и не так даже важно, что все, сколько существенна субстанциональная характеристика той полноты. Что бы ни произрастало на французской почве из слова — являлось на ней впервые в истории словесного мира или, на самый тощий конец, синхронно с прорывами, совершавшимися в иных территориях. Круговоротом художественного производства, большими и малыми циклами конъюнктуры управляла тираническая власть оригинала. Изготовление копий было уделом распластавшихся в ученической позе иноязычных пространств — от европейских пределов до африканских и азиатских колоний. Завоеванные истинно философской идеологией Кадикс и Архангельск, две оконечности Разума, два крайних стража, друг на друга смотрящих через необозримость охраняемых ими земель, не для просветительской мысли служили иллюстрацией победы французского духа. Раззудясь в откровенно прозападном мифопоэтическом роде, мусульманский Магриб без страха за самобытность шествовал вослед караванам культурметрополии, а на южновьетнамских тропинках глаз различал муравьиное поколение авторов, совокупно и в розницу кропавших аннамский экзистенциальный роман. Вспоминается обзор азиатских вариаций этого жанра, и помнится саднящее по прочтении чувство: воспитали целое племя агентов влияния, и трогательно мечтало оно, чтобы все у них дома наладилось, как у людей, — неразрешимые личные поиски, джаз, одиночество, вино, разговоры, черный потолок ночного кафе. Не хочется думать, что сталось с надеждой отчаявшихся после штурма Сайгона, да и отпаденье Алжира многих, бумагой и кожей усвоивших чуждую речь, до смерти огорчило.

Литературная Франция считалась ареалом беспрецедентных эстетик, а Франция гражданская, социальная, классовая — ареной разыгрывания дотоле неизведанных буржуазных политических

практик. Обе они были зримыми образцами новации, эмблемами того слова и дела, что всеми титуловались тогда — страшно сказать — прогрессивными. Начальные марксисты, ища эмпирических впечатлений для своего дедуктивного мессианства, революционный французский предмет обсосали на манер лакомой косточки, но и литературное парижское лидерство, вобравшее гул базисных и надстроечных потрясений, было для них несомненным.

Вот именно это исчезло: первородство и первостатейность. Париж перестал быть местом международных литературных событий (политика тем более от него отлетела). Исчезла, точно слизанная волной на песке, какая-либо значительность происходящего, а проявись она хоть в стократно измельченном масштабе, но с всамделишным обещанием перемен, ее бы моментально учуяли и со сверхдальнего расстояния — обмануть это ощущение нельзя, и уж наверняка его не умеет привлечь аккуратное женское рукоделие, безосновательно выдаваемое за Пенелопову пряжу (Агота Кристоф, Эмманюэль Бернхейм). Выдохлись даже скандалы, этот показатель неубитого интереса, печально отсутствуют новости, становящиеся достоянием коллективного дела. Короче, нет мирового символического представительства, и ни англичане, ни русские, ни австрийцы, хотя они тоже печалятся об упадке и готовы видеть его знаки в зеркале иноплеменной, некогда универсальной литературной судьбы, сегодня в этом зерцале отражения своего не получат.

Энное время назад, убедившись, как низко пало национальное слово, французскую литературу взвалила на себя французская философия. Она и раньше была очень близка художественной прозе, поэзии, но в минувшие две-три декады оба способа речи официально породнились под сенью близнечного культа — достаточно прочитать любую на выбор главу из написанных о ту пору трактатов, чтобы признать очевидное. Логическая аргументация в этих трудах изрядно потеснена стилистической, и область концептуального содержания, план чистой мысли, утратив картезианскую независимость от слога как от нейтральной проводящей среды, отмечен тяготением к определяющей для художественного текста установке на выражение, когда смысл не существует отдельно от текстуальной фактуры, а, напротив, движется в ее фарватере, откликаясь на требовательные дрожания многочисленных тропов и прочих фигур. Эссеистическая линия немецкого умозрения готова была отдать полцарства за афоризм. Парижская философская речь расточала не меньшие ценности ради вызывающего галлюцинаторный эффект сочленения риторики и темноты.

Риторика в истоках своих жанр публичный и прагматический. Говорящий адресуется к слушателям, стремясь увеличить число жадных до украшенных баек бездельников, и в идеале, если повезет и речь ляжет особенно гладко, грезит собрать вкруг себя все свободное от рабских повинностей мужское население полиса, всех любознательных юношей, готовых отплатить словоплету звонкою драхмой; согласно античной легенде и вышитому по ее канве новогреческому стихотворению, кому-то из краснобаев этот олимпийский рекорд удался.

Ритору, таким образом, для его же материального блага надлежит быть понятным, доступным. Коммерческий расчет его ремесла темноту числит исключительно по разряду убытков — разве что пресыщенность поздних эпох заводит на темень упадочный социальный заказ. В свой черед темноте мало приличествует быть риторичной, иначе она высветляется и, теряя ориентацию, начинает метаться в потемках. Сочетание обеих стихий, повенчавшихся на том самом, для анатомирования трупов, столе, где зонтик распускается над швейной машинкой, дало перечни несводимых цитат, извлечения из пахнущих дурманом и каллиграфией энциклопедий змеев, драконов и китайских соловьев в позлащаемой паутине, реестры пороков, вершащихся в альковах отвлеченных безумств, описи кулинарных изобретений, сопровождающих пыточные монастырские трапезы, и другую, в уплывающем облаке невменяемости, литературу, достойную называться поэзией. Когда она обрела самодержавную силу и власть, ее накрыла эпидемия внезапных смертей, как окончательно упавший занавес и подведенный итог. Шальным авто, промчавшимся мимо университетского здания, сбит Ролан Барт, идеолог Письма, текстовых наслаждений и фотографических тайн; его опубликованный после кончины дневник содержит намеки на то, что в уличном происшествии, возможно, присутствовал самоубийственный умысел. Модный недуг уносит Мишеля Фуко, невоздержанно пылкого археолога знания, запечатлителя изощренных привязанностей, вогнавших в одно узилище воображение, историю и сексуальность: скованные душной порукой, они не таясь пожирают друг друга. Устав от страданий, выбрасывается из окна Жиль Делёз, прорицатель зависимостей между капитализмом и шизофренией; незадолго до этого воспетая им машина желания настигла Феликса Гваттари — его друга, помощника и соавтора, кочевого картографа территорий психического. Уцелевшие горько состарились и шелестят страницами книги балансов. Мало чем отличаясь от мертвых, они ведут с ними тихие диалоги, зорко следя, чтобы нежданные пришлецы не вытоптали прекрасных кладбищенских

асфоделей.

Что осталось, если нет ничего, кроме жалоб, утрат и створоженной памяти? Важнейшее: воля и представление, утроба и глотка, хватательная железа и огнеупорный скелет гуманитарной Франции. Ее иерархии, институции, касты. Пуленепробиваемый академический корпус. Выпестованные органы премиального умащения и причащения. Добром этим, конечно, утыкана любая страна, в которой, безотносительно к реальному бытованью культуры (впрочем, реальность, как нас уверяют, — фиктивная категория), бюджетом предусмотрен расход на возвышенное, но ни в одном государстве, сколько б ни мнило оно о себе, чертоги культурной элиты не сподобились такого ужасного блеска, надменности и нарциссизма. Замкнутые на себе, они обложены сверхценностью собственного высокомерия и едят эту лукуллову снедь, брезгуя негодованием презираемой ими толпы, — никто ведь не отберет у них десятины. Существование их автономно: профессорам для профессорской ренты довольно опочивших легенд, а современность пусть удавится на подтяжках, им она не указ; премиями же за лучший роман будут одаривать и после того, как последний в истории повествователь размажет жирную точку на финальной странице своего обращенья к потомкам, хотя этого во Франции, превратившей кропание романических опусов в помешательство, спорт и досуг, к сожалению, не предвидится.

Эксперты, кураторы, апробаторы. Египетский клан дегустаторов. Птичьи коллегии предсказателей. Доколумбовы кровопускатели с обсидиановыми ножами над каменной чашей. Просочиться сквозь их заграждения невозможно, а если кому померещится, что он самостоятельно опрокинул барьеры и ворвался в святая святых увенчаний, значит, неблагодарный, запамятовал, что это жрецы и хранители под белы руки ввели его в комнату славы, ибо им зачем-то понадобился именно он со своим конкурсным словом в ряду других конкурсных слов. Выбор непререкаем, загадочен, своеволен, у него часто зашифрованный стержень, оскорбительный для здравого смысла, и, однако, в какой-то момент (годы уходят на то, чтоб этих сроков дождаться) унылый пейзаж омывается ливнем жреческой справедливости и в один пучок сверкающе, громоносно сходится все, чего домогалась от литературы культура, все, чьим отсутствием она так долго томилась. Выбор падает на роман, не просто собравший в себе вечные для французской духовной земли мифы и образы, но объединяющий те из обширного их каталога, в которых национальная культура в этот час жгуче нуждается — без них не вернуться к своей самотождественности, естеству и претензиям

на мировое главенство. Тут сходятся интенсивность произведения и чуткость оценщиков, подспудные желания общества и раскаленная зависть коллег, свидетельство точности попадания.

Андрей Макин, беспрецедентно для чужака удостоенный сразу двух высших литературных наград, Гонкуровской премии и премии Медичи, потому и снискал эполеты маршальской доблести (да простятся жюри старые прегрешения, кастовость и надменность), что разыграл в биографии и на письме полузабытые, но важнейшие мифообразы французского повествования о писательской судьбе и успехе, выразив их с объемной наглядностью, будто на голографической карте. Макин сам оказался живым воплощением мифологии, знаком парижской несгинувшей щедрости, и сегодня, как в лучшие времена, настигающей тех, кто войдет в этот город с любовью и осуществит себя в нем сообразно Традиции.

Безвестный скиталец, он явился с далекой окраины (что не Париж, то глухая провинция) и приступом взял бастионы надежды, отогнав осаждавшие его ложе призраки нищеты. Обреченный на бесприютность, он восстановил ощущение баснословной эпохи, когда город был средоточием западной литературной вселенной и соленый ветер надувал паруса иностранцев, устремлявшихся сюда за добычей. Огромный мир расстилался перед обученным языкам эмигрантом, а он спал и видел Париж, сызмальства держа в сознании облик своего вожделения, отказываясь его променять на другое безумие, свято уверенный, что величие не уходит и надобно быть в его сердце, как бы ни клеветала бессовестная клика заморских враждебных столиц, этих воистину Вавилонских блудилищ. Париж, говорит он примером и словом, есть навеки славная участь для автора, жребий достойных, и всякий, этот жребий избравший, никогда не раскается. Роман его есть ода на взятие французской культуры, посвящение в галльскую литературную веру и речь, опыт инициации, поведанный как бы со стороны, на самом же деле — из той глубины погружения, что неведома натуральным жителям языковой космосферы, уже равнодушной к ее поднадоевшему совершенству и с младенчества примелькавшимся чудесам. Чтобы сообщить атмосферу этого глубоководного погружения, сродни тому, что более века назад было предпринято американским этнологом Кашингом, на несколько лет запаявшим себя в капсулу индейского племени — недолго спустя ему, уже овладевшему ручными понятиями, снился койот, обрамленный чередованием циклов Луны, — чтобы передать тотальный и откровенный, в религиозном значении слова, характер этого путешествия, он, русский с инородной сомнительной четвертинкой в крови,

разумеется, должен был поменять свой язык и действительно написать роман по-французски, окунув его в околоплодную влагу второго рождения.

Если бы Макина не было, его следовало бы выдумать. Но Макин сам пришел туда, где в нем страстно нуждались, и, что называется, положил на стол иностранцем написанный текст, в коем уместились признания, давно не слышанные нервным ксенофобным гигантом, уже отвыкшим, что его могут любить чужаки. Ни капли не расплескав из своего заветного кубка, литература французов, извлекаемая мечтательным отроком из бабушкиного книжного шкафа, обладает спасительным действием — это исцеляющее снадобье, эликсир для души, лекарство отверженных, т. е. призванных к высшему поприщу и ремеслу. Каждый изведавший этого высшего вкуса охладевает к любому другому. Его не устраивает уже и родная словесность, он чувствует ее недостаточность по сравнению с обретенными драгоценностями и закономерно становится отщепенцем, намереваясь возместить это изгнанничество принадлежностью к новому племени, к новой, обещающей негасимость, любви. Хрестоматийная бабушка, ключница фантазий и прошлого, приготовляет внука к несчастьям уединения, отгороженности от людей, за исключением пропахшего снегом да лесом поэтичного одноклассника-варвара, но зато отворяет пред ним французскую дверь, и за ней — край святых чудес, дорогие могилы, колыбель воскресения и предвестие славы. Андрей Макин не подольстился к жюри, оно различило бы угожденье и ложь. Он рассказал историю о мистически возникшей привязанности, о зове чужого и искреннем, сулящем одинокое счастье ответе на этот настоятельный зов. Он явился в Париж и вдохновенно, как не удалось никому из его нынешних компатриотов, — воспел страдальчески завоеванную им историю и язык, Макин известен нам в русском переложении «Французского завещания». Судя по отражению в этом смещающем зеркале, проза лауреата с неподдельным тактом обслуживает лирические механизмы, запущенные, к примеру, «Большим Мольном» Алена-Фурнье (эта повесть о тайне, слезах, ожидании и провинции нами читана опять же по-русски), а также, чуть одолжаясь у них, соседствует с некоторыми ходами Саши Соколова в его «Школе для дураков», в целом более плотной, взвихренной и, как отмечено классиком, «трогательной и трагической». Возможно даже сближение с приемами Сорокина, стилизующего тургеневскую и почвенную линию усадебной прозы, — но у последнего под занавес начинают пожирать трупы, и язык, разложившись от учиненных над ним непотребств, сгнивает заживо, сходит с ума, тогда как

Макин, демонстрируя не поп-арт, а непосредственность сказа, последовательно выдерживает интонацию элегических восхвалений.

Биографию Гонкуровского лауреата должны наизусть заучить арендаторы собачьих, за двести долларов, будок, трепаных пиджаков и обиженно пищащих компьютеров. Мученики литературы и визионеры наградных церемоний обязаны знать, что в детстве им поведали правду и видения исполняются. Во всех ли деталях эта биография достоверна, вопрос некорректный. Миф не живет по законам рептильной эмпирики, важен урок и пример, знаменательный вызов, отказ схоронить себя в гадкой тюрьме, но есть подозрение, что в макинской летописи почти ничего или даже совсем ничего не придумано. В Париже он оказался немногим более десяти лет назад, за холмом были Новгород, Сибирь и Москва, французская бабка Шарлотта, языковой факультет, книжный шкаф, поденщина для газет и журналов; впереди — заревое и жаркое упование. Не отвлекаясь на мелочи, он принялся сочинять свой французский роман. Деньги истратились так невозвратно, что вскоре он ограничился хлебом и сыром, а когда нечем стало оплачивать гробовую, в мансарде или подвале, каморку, ночевал на садовых скамейках, едва не сомкнувшись с уделом клошаров. Все-таки он дописал эту прозу, и даже недоверчивый разбор и холодный анализ констатируют против желания, что ей удалось избежать отравления голодом и нищетой, а главное, вызываемой этими напастями торопливостью, побуждающей автора в минимальные сроки закончить свой труд, чтобы, продав его, молодецким ударом разрубить цепь несчастий. Очутившись у скользкого края ямы — недоставало лишь толчка в спину и свежих, брошенных на его тощее тело комьев земли, Макин словно никуда не спешил, возможно, руководимый предчувствием, что испытание не закончено, либо ведомый другим, столь же вещим наитием, шептавшим ему нанести еще один элегический слой, и рукопись вспыхнет огнем, которому не будет преграды. Месяцами мурыжили текст по редакциям, сомневаясь в умении чужестранца связно излагать мысль на выученном языке; потом, когда были явлены доказательства, ласково предложили издать русскую версию сочинения: авось, на кириллицу кто-нибудь клюнет и по дешевке, вычесав причуды и вычурности, спровадит экзотику в изначальную, французскую сторону, но уж понятно для покупателя, без отвратительных прустовских и славянских излишеств. Стерпел Макин и это, дождавшись неискореженной публикации и всей чистоты взрыва, зимней сказки блаженного сна. Его благословили Гонкуры и Медичи, дотоле ни разу не

выносившие единогласного приговора, а перевод на двунадесять языков, обернувшийся миллионом проданных экземпляров, позволил обзавестись монмартрской квартирой, домом в деревне и плюнуть на все, кроме литературных занятий, — их зрелым плодом стал второй по счету роман, уже удостоенный, по неостывшим следам первого, нескольких иноязычных изданий.

Коллегам — писателям и журналистам — от этой чудовищной наглости сделалось дурно; эмоция здоровая, правильная, осуждать их нельзя. Популярные люди черным по белому напечатали в популярных газетах, что рукопись Макин украл, что он нанял (на какие, полюбопытствуем, деньги?) талантливого французского самородка, что он — нелегальная сволочь и иммигрант, жульнически выигравший в лотерею, что его место в сплоченных рядах драящих сортиры иностранных рабочих, что он должен пролить три мешка крови, прежде чем разживется священным французским гражданством, однако ж, и после того паспорта ему не видать — изощрялся, заметим, не лепеновский сельский актив, но парижский, обычно вполне респектабельно пишущий корпус. Гражданство Андрею Макину по прошествии многих лет и отказов было даровано личным распоряжением Жака Ширака. Следует признать, что известная своей леденящей безжалостностью секта браминов из премиального капища оказалась символом великодушия сравнительно с демократическим государством и его либеральною прессой.

Меджнун французской литературы, восславивший ее больше, чем кто-либо из современников, Макин рассуждает в своем любимом кафе «Le Metro» о ее печальном закате. Словесность эта погублена царящей в стране мелкобуржуазною суетливостью («небоскреб превратился в квартиру»), провоцирующей писателей драться за вакансию телеведущего. Меж тем литератор должен единственно думать о Стиле. А Стиль — это не красивые фразы, но «всепроникающая гармония сущего, которая одна становится достоянием вечности, если явит ее поэт».

19. 11. 98

ЗАМОГИЛЬНЫЕ ЗАПИСКИ

Исайя Берлин, английский философ русско-еврейского происхождения, не дожил нескольких месяцев до своих 90 и не оставил автобиографии, ожидавшейся поклонниками его опрятной и прибранной музы. Ему было о чем рассказать — почти столетие за холмом, и он, выбравший сферу письма, никогда не болел чрезмерной, губительной для писателя скромностью, но завет, впитанный смолоду, отложился в его сознании с геральдической чистотой. Оправе воспоминаний пристало замыкать опыт, наделенный античной, желательно римской, фабульной стройностью, когда последние слова мемуаров диктуются ратным, из германского леса, ранением, либо проистекают из ванны, наполненной кровью стоической отрешенности (побелевшие губы тем временем упражняются в максимах для благоговейных ушей восприемников этих речений), либо исходят из мировоззренья правителя, столь удалившегося от вздорности подданных, что на долю его выпадает лишь обращение к себе самому. Или это должна быть жизнь наподобие той, которую из подручного материала возвел любимый Берлином Лев Николаевич: погребенный на станции под телеграммами, панически вопрошающими о состоянии беглеца, он поистине выстрадал фразу о людях, чей незавидный удел куда более, нежели планида обласканного вниманьем изгнанника, заслуживает опеки, сочувствия и заботы. И пока старческий рот медленно выговаривал слова, а пальцы комкали угол казенного одеяла, новая порция соболезнований мелкими листьями пала во прах, и недочитанной укоризной раскрылись у изголовия «Карамазовы». Завистливый Страхов, злоумышляючи против очной встречи титанов, не позволил ей состояться в том единственном, как позднее обнаружилось, месте, где свиданию предуказано было сбыться, и даже накануне исхода, близ трех аршин русского упокоения не привелось доспорить, перечитать и, со всем соглашаясь, — опровергнуть беспокойного автора.

Граф Толстой многое преподал сэру Берлину. Прежде всего он показал ему пример долголетия. К сочинению философских трактатов в эпоху свальных кровосмешений доктрин и вавилонской толкучки методологий допускается каждый, кто наряду с избавлением от подростковых прыщей и сдачей докторско-фельдшерских минимумов обучается профессионально, без стетоскопа констатировать смерть метафизики. (Похоронных процессий, вопреки обещаниям, не было, как не заметили мы ни муаровых лент, ни посеребренного

гроба, ни обескровленных, с томной бледностью, ирисов возле благоухающих мощей в бальзаме, и самый памятник все очевиднее предстает кенотафом, ложным надгробием. Потому что желательно нам, чтоб метафизика, сколько бы ни надругались над ней, с нами — осталась.) Но стяжание мафусаилова века, да так, чтобы ветхость днями не растворила в своей склеротической тьме достоинства познающего разума, — это поприще очень отдельных счастливцев, тайное знание, эзотеричнейшее из сокрытых искусств. Абсолютное первенство и бессрочный рекорд, конечно, за Эрнстом Юнгером, 103 года отбывшим в земных областях видимого и невидимого. Он тихо исчез, не закрыв за собой отворенную дверь, мягким пасмурным днем европейской зимы 1998-го, и канцлер Коль, предчувствуя убывание власти, пухлой рукой положил на орудийный лафет три темной сладостью трепещущие розы. Лишь посредством возвышенной интонации, мнится нам, надлежит выражать священный восторг, что охватывает душу от зрелища прощального соединения философии и мирского могущества.

Причиной непристойного достижения сам Юнгер считал холодный душ поутру (сколько воды утекло, Боже правый), а мы бы прибавили апостольскую преданность идеологии тотальных мобилизаций, пафос формовщика горящего воздуха, огненных куполов над лазоревыми и золотыми полями германской геополитики, сарказм оппозиционера, осознавшего, что его крайняя рецептура не для желудков взопревших плебеев, отсутствие самоиронии и пристрастие к шикарным, вроде бодлеровских, петлистым метафорам, под сенью коих он провел свою осень и которые зачаровывали его в зените экспансий. Взяв Париж под знаменами вермахта и дегустировав на закате шампанское из хрустального, натурально, бокала, Юнгер начертал в офицерской тетради, что столица французов, как бы подернутая жемчужно-опаловой дымкой и спеленутая суровостью немецкого духа, подобна цветку, не решившему, распуститься ль ему в приветствии поющим валькириям или увясть, не выдержав сминающей красоты юного варварства. Оба варианта, было отмечено строкою спустя, окликали из бездны сонм демонов и одинаково ужасали адепта милитаристской эстетики, разложенчески полагавшего, что призвание декаданса — источать тонкие яды и не быть втоптанным сапогами в дерьмо. Долголетие автора «Мраморных скал» и «Рабочего», хочется думать, неповторимо. Укрывшийся от чужих взглядов, он походил на пустыню, которая, по слову одного патетического французского лироэпика, не сообщается с бесконечностью, ибо уже выпила ее своим сухим ртом. Но и дележ второй философской позиции

впечатляет — 98 годов отвела судьба Бертрану Расселу и Хансу Георгу Гадамеру. Берлиновские без малого девять десятилетий тоже указывают на качество мысли и обдуманную стилистику поведения.

У Толстого британский Исайя, помимо бодрого старчества, заимствовал совершенство жизнестроительной криволинейности, умение чередовать приступы литературной безудержности с периодами мечтательного затишья, побуждавшими вгрызаться в иную, не менее материальную почву. Художественное сочинительство графу казалось порою бесплодным, и тогда он занимался охотой, скупкой башкирских земель, обучением грамоте яснополянских детей, вегетарианством, переложеньем Евангелий, домашними распрями и массой других неотложных предметов. Берлин же в перерывах изящно служил на культурно-дипломатической ниве и, по отзывам многих, был обаятельнейшим собеседником, златоустом-шармером, владельцем ключей от настороженных душ и сердец. Здесь мы вплотную приблизились к еще одному важному уроку, усвоенному им у Толстого. Необязательно обременяться полынью дневниковых признаний (Лев Николаевич, впрочем, прилежно вел запись) в расчете на то, что потомки извлекут из-под спуда исповедальную горечь замет и, отмыв длани от любопытства и пыли, составят подробную биохронику подзащитного. Достаточно обзавестись конфидентом, и если выбор будет верным, собеседник сам сохранит твою речь и оградит от распыления облик, восстановив их в той нераздельности участи, в той ее цельной и целенаправленной прямоте, которая, из всех снадобий против забвения, единственно обладает способностью к сопротивлению пожирающему жерлу времен. У птицы есть гнездо, у зверя есть нора, Толстой до скончания сроков заручился стенографической неотлучностью Маковецкого и Бирюкова, а непогрешимая интуиция Берлина даровала ему Михаила Игнатьева, британского литератора со стажем и репутацией.

Поздний птенец аристократического русского рода, он был Берлину наследственно предназначен. Отец его, бежавший от революции в начале 20-х, с молодым эмигрантом Исайей в Лондоне тесно дружил, и сын традицию перенял. Правда, не сразу, не вдруг, но после того, как выдержал серию тонко замаскированных испытаний, выказав вежество, здравомыслие, вкус и не оплошав в толковании каверзных притчей на европейскую и еврейскую тему — тему ответственности перед голодным зиянием, зовущимся, по обыкновению, Историей. Сродство интеллектов было лишь половиною дела. Берлин выбирал даже не ум (этого добра он на веку своем навидался и

счастья от него точно не ждал), сколько необходимое для полноценной беседы сообщничество чувственных излучений, притягательных магнетизмов или, иначе сказать, избирательно сплачивающих симпатий, дабы младший, избавленный этим союзом от субординации, мог без робости воспринять обращенное к нему слово и, до времени спрятав его, в нужный момент вынуть и очистить от патины, как очищают медь, бронзу, латунь, как ювелир влажною тряпицей протирает чуть замутившийся малахит.

Случилось по задуманному, а значит, произошло все, что должно было произойти. Игнатьев десять лет провел в разговорах с философом и стал берлиновским медиумическим голосом, телом замогильных записок Исайи, вскормленником легенд и апокрифов из жизни того, кто с дальним умыслом призвал его к этой роли. Стоя на твердом, по эту сторону, берегу, он все еще вслушивается в беззвучный язык бестелесного человека и, покамест не выветрился интерес, сообщает услышанное журналистам. И вот уже выпустил книгу («Isaiah Berlin: A Life») — двадцать фунтов под плотной обложкой в солидном издательстве.

Когда будущий биограф встретился с Берлином, тот вышел на финальный отрезок пути, и если физический его организм с каждым месяцем все больше изнашивался, умственные эмоции не охладели, и столь же глубокой и непосредственной оставалась его впечатлительность, а равно желание не отказывать себе в удовольствиях. Старость не запирает в темницу, она пасует перед весельем и стойкостью, ее пищей становится лишь слабая воля, наставлял он вдвое младшего Михаила Игнатьева, подкрепляя справедливость сентенций неугасшей любовью к прогулкам, концертам, кинематографу, вечеринкам и сплетням. Он был потрясающе артистичен, превращая обмен репликами то в сократический хеппенинг с его повивальной ухваткой, заставляющей истину высунуться из влажного чрева беседы, то в жалящий жанр вольтерьянской гостиной, то в русский, не без иронии поданный, ночной разговор, и тогда уж действительно говорить приходилось по-русски. Примеряемые им социодиалектные маски, улыбчивые или скривившие губы от скепсиса и отвращения, очень естественно крепились к фронтону его речевого канона — подвижного, гибкого и с неизменно внимательным взглядом сквозь театральные прорези глаз. Он с молодой жадностью схватывал умозрительные системы и последние анекдоты, подоплеку политики и светскую хронику, он коллекционировал запахи, жесты, повадки и моду, он помнил, кто во что был одет на излете, допустим, 30-х и каким движением подбородка сопровождался разрыв. Память не отказывала ему и

на пороге ухода. Пропрустова магия восстановления прошлого по нескольким молекулам цвета и вкуса — например, вкуса печенья, погруженного в остывающий чай, — расценивалась им как обыденная, заурядная практика: настолько, что Берлин к ней почти вовсе не прибегал, словно отказываясь от воскрешения мертвых, будь то мертвые люди, натюрморты или вытоптанные пейзажи истории. Ему это было не нужно, они и так, абсолютно живые, обитали в нем, точно в наиболее подходящей среде, и по мере надобности он вынимал их оттуда полными пригоршнями, чтобы еще раз всмотреться в знакомые лица, бесспорно, имевшие над ним какую-то власть, но исключительно ту, которую он сам им оставил.

Истеричная драматизация прошлого-настоящего, голошение над реальным и воображаемым пепелищем, припадочность апокалиптики угнетали его своей напыщенной пошлостью; ремесло интеллекта, считающееся замкнутым, мрачным и одиноким, призвано быть, говорил он, веселой наукой, и не в ницшевском смысле подрывного танца с оружием, а в значении простого достоинства, мужества и отказа сотрудничать с безысходностью. Если европейское философское предприятие еще обладает этическим долженствованием, это последнее, вероятно, заключается в том, чтобы вернуть доверие к наиболее трудной, оптимистической линии умозрения, поскольку профессия интеллектуального пессимиста стала позорно необременительной. Берлин получал наслаждение от самого состояния думания в его сочетании с письменной фиксацией процесса и результатов мышления и радостью этой безвозмездно делился с другими.

Меж тем XX век он не любил; немного помолчав в ответ на провоцирующую улыбку и взлетевшие брови Игнатьева, он назвал это столетие худшим в истории. В качестве доводов, констатирует собеседник, фигурировали два основных: будучи евреем, Берлин стал свидетелем истребления соплеменников; будучи русским, успел испытать на себе русскую революцию. Далеко не самый крупный философ этих чавкающих человечиной времен, он, убедившись в необходимости либерального устроения мира, сумел довольно отчетливо, языком внятных эссеистических рассуждений, сформулировать базисные антитезы Социального, и, собственно, этим исчерпывается его независимый вклад в проблематику, опробованную челюстями более творческих хищников критического сознания. Противоречия между равенством и свободой, правдой и добротой, юридическим кодексом и милосердием, справедливостью и страстями — неустранимы. Они имеют фатальный характер, порожденный

основоположной реальностью бытия. Предпочтение, оказанное любому из агентов конфликта, находящихся в отношении противодействующего взаимоупора, заставляют так называемого крота истории рыть землю в гнилой и погибельной точке, и в разверзшееся отверстие проваливаются народы, ценности и законы. Либерализм как доктрина и практика западной демократии, чьей исконною пристанью, гербом и привычкой служит британский стиль социального жития (религиозные обертоны последнего слова кажутся нам подходящими к случаю), есть обихаживание и согреванье пространств, где непобедимость конфликтов заключается в рамки динамических равновесий, позволяющих, с одной стороны, избегнуть удушья коллективизма, а с другой — произвола анархии, следствием коей будет еще один муравейник. Колесо этой Сансары неостановимо, если его не остановить.

Категория Утопического должна исчезнуть не потому, что она скверно соотносится с глобусом (утопия и по словарному своему определению — географическая лишенка, однако существо ее не ущербляется, не страдает), но оттого, что утратила традиционные соответствия в автономном мире идей, потеряв свою спутницу и сестру, эсхатологическую надежду на обретение общественного совершенства и общественной правды. Эта опасная надежда окончательно дискредитирована, и следовательно, для утопии в самом буквальном значении больше нет места. Тут мы бы страстно хотели услышать сдавленный и скрежещущий, откровенно галлюцинирующий звук протеста и гнева, доносящийся из разбиваемой Джимми Хендриксом о вудстокскую сцену гитары. Еще на перегоне от декаданса к модернизму возник афоризм: карта, на которой забыли Утопию, — пуста. Времена авангарда дополнили его новым высказыванием: утопии не исчезнут, покуда на свете жив хоть один бедняк. Мы солидарны с обоими постулатами и в данном пункте решительно отвергаем жизнеутверждающее мировоззрение сэра Исайи. Утопия лежит у корней человеческого и с этими корнями сплетается. Она столь же фундаментальна и подлинна, как недовольство и воображение. Чтобы низвергнуть утопию, вычеркнуть ее из реестров бытия и сознания, нужно произвести антропологическую революцию — задача, малодоступная либералам. Сам Берлин дал великолепный образец воплощения индивидуальной утопии, впрочем, не исключительной в уходящем столетии; решив быть евреем, не отказывающимся от русской культуры и принимающим британское подданство и английскую иерархию ценностей, он преуспел в причастности этому четвероякому этосу, одновременно личному и сверхперсональному, подобно любой

обнимающей судьбу принадлежности.

Он умер, как жил, — достойно, сдержанно, неаффектированно. Завершил все земные труды, произнес все слова. А Михаил Игнатьев эти слова записал.

07. 01. 99

СЛУЧАЙ ВУЛФА

В истории литературы встречаются книги, с безраздельною полнотой представляющие характерологию стиля, эстетики или направления. Но истинным содержанием, откровенным, как чадящее за полночь слово попутчика, наделены только те сочинения, что вбирают в себя дух эпохи, ее облик, канон и протест. Благодаря этим трудам время смотрится в зеркало, будь то древняя бронза, вымененная на вола и раба, или венецианская тонкость стекла с утонувшей в его глубине мудростью дожей, или нуворишская кичливость трюмо, пред которым сооружает прическу и ласкает пуховкою щеки статная буржуазка, предприимчиво схоронившая публичную юность в лупанариях третьей Империи, в душных классах ее натуральной школы романов. Вглядываясь в дарованное отражение, время вновь обретает лицо человека, запечатлевшее, как сказал бы русский апокалиптический гений, главную мысль своего поколения, и лицо это выразительно сочетанием двух противоречивых стихий, двух порывов — так, согласно возобладавшей гипотезе, световая природа объединяет корпускулу и волну. В этом лице присутствует тленность преходящей социальной среды и момента, но надо совсем зажмурить глаза в ослеплении, чтоб не заметить застывшую в его чертах универсальность вечного образа. Нечто близкое явлено в заупокойных фаюмских портретах, где исход из мира живых как удел всего, что надеется, дышит и страждет, — только нижний, фабульно-тварный слой и предлог для иконописного лика, для неисчезающей сферы смысла и победы над смертью.

Книги, собравшие эти горящие лица, а следовательно, и субстанцию времени в картинах его судеб и катастрофичных успехов, покидают границы словесности. Они, вне зависимости от художественных достоинств своих, — больше литературы, ибо, превозмогая пределы самодостаточной церкви искусств, вторгаются на территории, где вершатся обряды реальности, и определяют характер этих обрядов. Волшебные книги, они так настойчиво лепят вещество действительности, что сливаются с ней, перекраивая ее нрав сообразно написанному в страницах, и уже невозможно поверить, будто некогда, до превращений, разрешившихся новым обществом и новым психическим складом, существовало какое-то ветхое, падшее бытие, запертое в темницу непросветляемой косности.

Сны немцев были расколоты самоубийственным выстрелом Вертера. Те, кого обманули любовь, государство и миропорядок,

узнали, что несправедливость врачуется добровольным отказом от этих пожирающих мороков, чьей власти недостанет на всю юность Европы. Эпидемия избавлений с помощью пистолета и яда стала лекарством от уготованного сентиментальному ордену недуга покорности и согбенного рвения; не желая цепляться за жизнь, которая набрасывалась, как изголодавшийся зверь, и оскорбляла, будто столоначальник в канцелярии герцога, сочувственник бунтарского братства выказывал ослепительный ужас своего тяготенья к свободе, и патриархальную карту Европы смыло волной молодого презрения.

Важнейшие теоремы аболиционизма удалось доказать под сводами хижины дяди Тома; именно здесь произошло вызволение чернокожих, здесь окончательно устыдился белый человек северян. Он растерял бы остатки своего шаткого гражданского состояния, если бы не позволил реальности настигнуть воображение — война свободной торговли и промышленной демократии против аграрной идиллии теплых, на семейной основе, оазисов рабовладения отныне была неизбежной.

Титул «Корана упадничества» снискал роман Гюисманса «Наоборот». Главный герой его, аристократ дез Эссент, осененный эпиграфом из старого голландского мистика, восхваляющего нескончаемость наслаждений, пусть даже мир убоится их, — дез Эссент возводит удовольствия в степень веры и культа, претендующих то ли стать камнем будущей церкви, то ли внедриться в одну из имеющихся. Столпник гедонизма, страстотерпец разнузданных прихотей, огражденный стенами своего обиталища, похожего на восточную шкатулку из-под дурманящих трав, он коллекционирует раритеты, синэстезически отождествляет вкус вин и звучание музыки, опьяняется чтением античных и средневековых латинских поэтов и даже в зубной боли, на манер Достоевского подпольного парадоксалиста, находит извращенную радость. Это духовная практика, подтверждаемая дальнейшим католическим путем сочинителя — как заметил один проницательный, немало изведавший современник, человеку, написавшему столь радикальную прозу, осталось лишь удавиться или уверовать. По вещему слову смышленой особы, давшей имя многосерийному киноэросу, на определенном уровне сексуальности пол партнера значения не имеет. На крайнем уровне гедонизма наслажденчество оборачивается техникой развоплощения плоти, идеальной аскезой, когда плотская компонента хочет быть чистым духом, дабы витать средь порхающих запахов. Антонен Арто, присужденный невидимым ареопагом к чересчур интенсивному соприкосновению с призраками, грезил о теле без органов; дез

Эссент продемонстрировал органы восприятия, утратившие телесную натуральность. Европейцы ж, прочитавши «Наоборот», эмансипировались от профанически мелкого, мирского практицизма в чувственной области, открыв для себя бездонные религиозные глуби внутренних испытаний.

Два измерения социалистической святости представлены неподвижной увечностью Островского-Корчагина. Первое элементарно: парализованный исповедник и мученик символизирует блаженство самозаклания на дымящемся жертвеннике всепобеждающей Революции. Второе, непредусмотренное, еще более очевидно: революция на последнем своем издыхании, и покачивающаяся, с вырезанным сердцем, на египетских зеленовато-синюшных волнах мавзолейная мумия обзавелась экстатической парой — прикованным к постели слепонемым, повествующим костлявой рукою, сколь оживленно и бодро работало его тело в зените миросоздания. Оба измерения гибели, усиленные болезненной идентичностью автора и персонажа, литературы и затекстовых обстоятельств, обладали равною мощью влияния, будучи слитной действительностью 30-х годов, единством их фатума и сколком оптимистично страдающей мысли.

Книг этих мало, они пронумерованы и наперечет, точно гималайские снежные барсы. Написав три десятилетия назад «Электропрохладительный кислотный тест», документальный роман, вызванный Шестидесятыми и в той же мере их породивший, американец Том Вулф, куда бы впоследствии ни заносило его, сподобился принадлежности феноменальному ряду, и дабы оценить Вулфов жизнетворческий вклад, понадобится краткое пояснение. Шестидесятые явились попыткой строительства целостной культуры — контркультуры, как ее тогда и потом называли, со своим небом и звездами, законом и пантеоном, этикой и поступком. (Вопреки календарю, эпоха продолжалась примерно до середины или даже конца 70-х, точка была поставлена убийством Джона Леннона осенью 1980-го, и кто читал «Уроки мудрости» Фритьофа Капры, наверняка вспомнит отменно изображенную автором скорбь миллионов, оплакивавших кончину вскормившей их эры.) Решено было вырастить тело, способное к непрерывному празднику впечатлений. Сознание, впитывающее потоки вселенского разума, которые, слипаясь с бесчисленным множеством личных внутричерепных приключений, насаждали б альгамбры коллективного райского галлюциноза. Общество великодушной распахнутости, несвоекорыстных сексуальных партнерств и братско-сестринской милости. Экономику незагрязняющих

производств, щадящих природных растрат и щедрых, наподобие индейских потлачей, даров. Медицину не отягченных таблетками излечений. Искусство, мобилизованное ходить по воде на ту сторону горизонта, туда, где наградою за прорыв служит магия преображений узилища в сад, асфальта — в пляжный песок, а рабочих галер — в праздные, увитые цветочными гирляндами лодки и яхты. (Труд не нуждается в освобождении, саркастически полемизируя, провозвестил Маркс; купля-продажа его и без того невозбранно свершается на свободном рынке труда, и потому задача в другом — в том, чтобы труд навсегда, навсегда уничтожить.)

Некоторые из этих идей были сформулированы с трезвой, без скидок на количество выпитого, отчетливостью. Иные остались абрисом, очерком и беглым наброском, начертанным, по-хлебниковски говоря, не мелом, а любовью. Третьи, туманно клубившиеся, прояснились изрядно спустя, в мемуарных итогах, насыщенных, как и все мемуары, сведением счетов, борьбою за первенство в святцах истории и лицемерно-почтительным погребением мертвецов. Четвертым уготован еще более странный удел — их не вычленить из биографий тех, кто их когда-то отстаивал, они впечатаны в судьбы, давно ушедшие в сторону и отрезанные от минувшего, рассеяны в воздухе, овевавшем фигуры и положения. Интерпретация этих мифов требует восстановления испарившихся жестов и озарений, ибо сама мифология здесь — детище оргиастических ритуалов, осязаемая реальность которых постижима лишь в минуты их отправления и очень превратно, осколочно воскрешается памятью.

У Вулфа непреходящие перед эпохой заслуги, он выполнил все, что могло быть вменено живописателю, и кабы небесная хроника, а равно небесный музей искали по-монастырски прилежного летописца и по-британски дотошного, с палеонтологической репутацией, археолога, лучшей кандидатуры они б не нашли. Не главный участник событий, скорее заинтересованный их наблюдатель с эгоистической литературною целью за пазухой, он склеил свидетельства, разгладил апокрифы и сказания, поместил под стекло трофеи, сдул пыль с черепков, по разрозненным хрящикам собрал скрупулезный скелет бушевавшего поколения и уже о ту пору, в апогее великого зрелища, созерцал представление как бы из будущего, из истории, которой дыхание открылось ему в колобродящей современности. Будь Вулф только стенографом калифорнийского сумасшествия, ему и тогда причиталась бы жаркая благодарность потомков, ее волчий, лакомый кус. Он сделал не в пример большее — до конца, до логического и экзистенциального

завершения додумал Шестидесятые, рассекретив в них то, что там подлинно содержалось и о чем время лишь смутно догадывалось. Упорядочил зыбкую сферу идей. Таксономически разграфил мифологию. Сообщил внятность фантазмам и маниям, сумев уберечь непосредственность ворожбы, волхования. Вывел интуицию к прозрачной воде, и она, как античный убийца в ручье смывал с себя скверну пролитой крови, отмылась от наносного и грязного, от греха непроцеженных восприятий и эротизированных «схватываний». Умудрился проникнуться мало что чудом, но и такой мыслью о нем, которой это чудо о себе сроду не знало, хоть владело ею подкожно и органически.

Вулф, и сказать о том нужно с определенностью, вдохнул в Шестидесятые самосознание, психею-концепт, а стало быть, одушевил их и даже, да не покажется это преувеличением, — их сотворил. Те легендарные годы есть такое же произведение его разума, пера и ответственности, как пелопоннесские войны — создание Фукидида, а походы Юлиана — плод памятливой музы и грусти Аммиана Марцеллина, воздвигшего элегическое надгробие своему обреченно любимому императору: он никогда не называл и не назвал бы его Отступником. Не в том дело, что они зарисовали события, в которых участвовали, и не сохранись этих пространных картин, многое бы померкло, не уцелели б подробности, но в том, что Событий как таковых, в их философской, художественной и оттого исторической сущности, без одушевляющих описаний попросту б не было. Максимум пришлось рассуждать бы об эмпирических фактах, а что о них рассуждать. Еще укрупним масштаб сравнения: исторически сложившееся христианство создано не Иисусом, а Павлом, это он, не входивший в первоначальный апостольский круг, во второй главе Послания к филиппийцам объяснил, чем был кенозис Учителя — его, в рабском образе, жертвенное самоумаление, к малым сим снисхождение.

«Кислотный тест» наделил автора всем, чего алчет сочинитель его темперамента, и полушутейный призыв критика высылать Вулфу денежки и другие вещицы, потому что парень он замечательный, сбылся с чистотой национальной мечты. Твердое место в шелковых рядах мандаринов американской литературы, место, никем не оспариваемое, подкреплялось, чтоб не гневить домашних богов, регулярною данью в виде новых романов; их прокламируемый документальный испод, ветшая, с годами истлел, до последней нитки уступив себя лицевой красоте беллетристики. После изрядно отполыхавших «Костров тщеславия» Вулф стал наипаче священным чудовищем, одним из монстров словесности, кого дозволяется лицезреть на экране или

в мятном свечении журнального глянца, но завидовать им — глупей не придумаешь. Научись прежде жить, как живут чемпионы. Тридцать томов, шесть жен (на одну покушался с ножом, чуть-чуть недорезал), бокс, политика, наркотики, алкоголь, стычки с полицией, любовь к партизанской войне, масса иных удовольствий, сущее бешенство типично американских, со сгоревшей землей под ногами, амбиций, варварские (в стиле пурпурных азиатских царей) гиперболы собственной личности, потрясающий, на восьмом-то десятке, к этой собственной личности интерес — мы о Нормане Мейлере, но у них общая кровь, и Вулфу не понадобилось ни сдавать ее на анализ, ни прилюдно отворять себе жилы. Потом он на 11 лет замолчал в окружении крепнущих слухов и наконец разродился 742-страничным романическим фолиантом («A Man in Full»), ставшим поводом для перебранки в закрытой школе помазанников.

Инициатором свары выступил упомянутый Мейлер, вскоре его поддержал Джон Апдайк. Состав преступления: притязая быть классиком, вожаком волчьей стаи в чащобах словесности, Вулф измечтавшейся публике подсунул бестселлер, недостойное развлечение, откуда все качества — ходкий сюжет, облегченный стилек, крючки и наживки для извлечения денег. Прорва печатных листов, не согретых ни чувством, ни постижением, матерый бихевиоризм, изучивший, где нажимать, чтоб на выходе тупо загоготали и глупейше обмочились слезами. Заодно охаяли предыдущие книги, в там числе «Костры» с их «ледяной, бессердечной сатирой» (нам так не показалось, но на ринге тяжеловесы, и мелюзга молчит в тряпочку). Перенесший операцию на сердце, а ранее чуть не убитый затяжным нервным срывом, ибо роман писался мучительно и, дойдя до развилки, надолго иссяк, Вулф ответил коллегам наотмашь. Это старичье, сказал он о Мейлере и Апдайке (который его годом младше), это старичье, сладко повторил он для другого журнала и телеканала, эти дряхлые львы без когтей и зубов просто не могут смириться, что терпят провал за провалом, чужое преуспеяние творчества для них нестерпимо. Тут он задел голый, навыпуск, нерв. Недавний сборник короткой апдайковской прозы не попал ни в один из коммерческих перечней хвалы и молвы, и этот афронт вынудил автора, не обнаружившего своих опусов в аэропортовских, duty free, магазинах, горчайше прошелестеть, будто в литературе он невидимка, «пропащий человек», как на исходе дней, ослабнув от долгового острога и белой горячки, печатно титуловал себя Аполлон Григорьев. Вулф, удостоенный миллионного стартового тиража, с Апдайком согласился охотно.

Все это мило, и ругань заслуживает добрых слов, но психологическая подоплека конфликта мало понятна. На первый взгляд, и гадать нечего — жаба заела. Однако ж не складывается, слишком банально для зубров, жабы их не едят. Зависть, озлобленность несколькими тощими годами — да, возможно, но исключительно фоном, сопровождением, маскирующим корень. Посему обнародуем собственноручную версию: внезапная вспышка вражды есть, по нашему мнению, не тривиальная грызня ветеранов и конкурентов, а междоусобица американских шестидесятников, специальный жанр поведения с занавешенной от посторонних семантикой. И если совестливый протестант Апдайк, из религиозных соображений воздерживающийся от работы по воскресеньям, голосовых связок особо не напрягает и маячит на подпевке в тускловатом миноре кулис, то Мейлер, организатор скандала, строго блюдет свою оглушительно сольную партию.

Признания он добился совсем молодым, через три года после Второй мировой, ворвавшись в искусство и общественный стиль на крыльях прекрасной армейской трагедии «Нагие и мертвые», и все же родина его истинной славы — Шестидесятые, когда он настолько не ведал усталости, что это граничило с чародейством. То было время Джона и Роберта Кеннеди, Мартина Лютера Кинга, Вьетнама, Мохаммеда Али, высадки на Луне, молодежного неподчинения, нью-журнализма, литературного взлета, время его, Мейлера, лучших замыслов, инспираций, героев, и он находился в центре любой, где бы ни возникала она, разрывной и критической силы, и что бы ни происходило потом, твердо знал — Шестидесятые не превзойдены. Возвыситься над ними могла бы культура, во всех отношениях более грандиозная, нежели та, что погибла в борьбе с гравитацией; этого не произойдет, ибо культура уже не пытается победить тяготение. Литература тоже не ставит перед собой восхитительно невыполнимых задач. Ее нет, покувыркавшись, она сомлела, как в жаркой перине позорная тварь, выхлопотавшая ренту за немолодую разборчивость в связях. Похрапывает вместе с писателями, салонными баловнями стилистических головоломок. Литература в прошлом, истлели ее безумные дни. Теперешняя не в счет, это его стойкое убеждение. Книги, выношенные в сухом чреве, рождаются мертвыми. Прозрения и лучевые пульсации — удел сочинений, возросших в надежде изменить жизнь людей, а не добиться от них денег и лести. Книги этого типа написаны в Шестидесятые, тогда же был и размах честолюбия («Неприятная правда состоит в том, что я живу, словно в тюремной камере, пленником представления о себе как о человеке, который не удовлетворится ничем меньшим

как совершением революции в сознании нашего времени. Ошибаюсь я или нет, но я не могу разубедить себя, что именно моя настоящая и будущая работа перевесит работу любого современного американского романиста» — Норман Мейлер, «Самореклама»). Необходимо напомнить о времени, литературе и людях, доказав, что подобных им больше не было, вскрыв все ничтожество нынешних комфортабельных сумерек. Для этого, разумеется, недостаточно аптекарски взвешенных слов, аналитических выкладок, мемориальных облизываний, старческих возлияний у гроба. Нужен бешеный окрик, нужны в старых традициях драка, хук и нокаут, когда, отсчитавши до десяти, бросают с носилок на лазаретную койку и оттуда в могилу. Чужих так не бьют. Так бьют своих, чтоб чужие боялись. Но и своих уродуют с выбором, каждый первый на эту роль не годится. Надобен равный и хищный, одного возраста и напора судьбы, племенной рекордист, не меньше тебя самого отвечающий за баснословное прошлое, такой же, как ты, производитель Шестидесятых, и кто, если не Вулф, заслужил быть размазанным по канатам, а затем пасть вниз глазами, с багровыми полосами на спине. Во имя чего этот бой и удар? Это ритуальная жертва. Только жертва способна поведать о несгинувшем поколении, о высоте его помыслов, о том, что оно по-прежнему беспощадно к своим и в прекрасной безжалостности к другу и близнецу видит закон сохранения идеалов и дружбы; сплоченное пролитой кровью, это единственно стоящее поколение отвергает все, кроме правды, но и правдою факта готово оно поступиться ради превосходящей ее сверхистины примера и жертвы. Неважно, выдавил Вулф гадкий бестселлер или отменную прозу. Его книга лишь повод к тому, что давно уж назрело, к обрядовому умерщвленью сородича, который, взойдя на костер, осветит дряблый воздух растоптанных ценностей и еще раз — в последний, может быть, раз — пронзит мир презрением, вызовом и свободой. Презрительной, вызывающей и свободной была вся шестидесятническая литература, так пусть же узнают отменившие ее самозванцы, на каких весах надлежит взвешивать слово и жизнь.

По условиям времени и заботясь о пламенеющем будущем, которое непременно наступит, но в свой черед, не раньше, не позже, эти вещи нельзя высказывать прямо, о них говорят обходным языком, внешне сходным с обычною руганью, однако враги, чьим ушам адресована речь, устрашившись, поймут ее с полунамека, и уж конечно, поймет ее тот, кому предназначена главная роль ритуального оппонента и жертвы. Он, Том Вулф, вслух разразится колкою отповедью, в сердце ж своем будет

держать тайный знак группового сообщничества, знак причастности заговору и незримой, покамест, победе.

Они увлеченно играют в эту игру, а партер и галерка аплодируют им; в период усталости от литературы литературная распря привлекательней толстых и тонких книг.

28. 01. 99

ЛУЧШЕЕ ЛУЧШИХ

Еще немного, и три нуля, убрав девятки, воззрятся наподобие бойниц. Радоваться смене цифр может лишь юность, не изведавшая сути перемен, да крапивное семя оракулов — торговцев надеждой и страхом. Не относясь ни к одной из этих категорий, воспользуемся эпохой канунов для размещения наших привязанностей среди других итожащих столетие таблиц и реестров. Вниманию публики предлагается пестрая лента — свиток наиболее знаменательных русских романов XX века. Основанием предпочтений послужила разнузданность личного вкуса, однако автор отказывается считать свой отбор произвольным. Напротив, он полагает себя эоловой арфой, выражающей трепетания какого-то общего мнения. Не потому, что, гипертрофируя собственную отзывчивость, наделяет ее медиумической чуткостью, но подчиняясь гораздо более элементарным резонам, а именно: автономия частного выбора угнетена властью механики, которая помещает человека в средоточие универсальных зависимостей, где отвергается и робкая мольба о персональном поступке и слове. Эти последние мыслятся исключительно как производные символических внушений Канона. Философия оттого с такой удивительной легкостью устранила субъект, что все его жесты, по ее философскому разумению, выварены в котле законодательных норм языка, уничтожающих область индивидуальной претензии и изобретательского порыва. Чтобы сегодня подыграть духу времени (так называемому Zeitgeist'у), требуется ничтожная малость стараний; необязательно мудрствовать, суетиться, тело само, без помощи мозга, исполнит духовную участь по нотам всеобщности. Нет ничего объективнее субъективного выбора, сказал бы пишущий эти строки, пожелай он обогатить их простым парадоксом. Следствием указанной, очень распространенной ныне позиции является подавление личной вменяемости и личности как таковой, с чем мы, впрочем, атавистически не согласны. Трудно смириться, что пальцы гуляют по клавишам под диктовку вездесущих репрессивных установлений письма, и в муках рожденный список романов, скрасивших столько уединенных часов, навеян коллективной грезою тех, кто, может быть, невнимательно листал эти книги. Посему упреки и предложения просим, по обыкновению, адресовать составителю, а на вопрос, что конкретно его вынуждало к отбору: художественное ли совершенство творений, сформированная ими новая картина реальности, степень влияния ее на сознание,

драматичная и высокая судьба сочинителей либо что-то еще, ответим с полной искренностью, без обиняков — все перечисленное. И даже что-то еще. Оно и образует свечение тайны, для которой нет в словарях точного имени.

Теперь — обещанный перечень лучших русских романов века, в алфавитном порядке авторов и с краткими характеристиками произведений.

Даниил АНДРЕЕВ
«Роза мира»

Он израсходовал залежь интеллектуальных ресурсов, аргументируя неотлагаемое пришествие великой Розы — свадьбы церквей, их воссоединительного перевоплощения в межисповедную сверхмолельню, и доводы рассудка выказали свою несущественность по сравнению с тем, что открылось Андрееву в первозданном мистическом постижении. Роза расцветает в стороне от чьих-либо намерений и доказательств, ее можно только увидеть, там, где она и явилась творцу ее лепестков, в смрадной преисподней, возле параши, принявшей форму абсолютного низового ничто. (Неподалеку, под нарами, Лев Гумилев, создатель другой восхитительно тюремной доктрины — ибо чем, как не тоскою по воле, объяснить упоение степными кочевьями и ненависть к крепким стенам городов, — ощутил прикосновение жгучих крыльев пассионарности; есть легенда, что авторы встречались в темнице, значит, происходило взаимодействие мыслей, и андреевский романизированный свод озарений освещен также лапидарной, как фотовспышка, гипотезой, трактующей о внезапных движениях в даль, в неизвестность племен и народов.) Роза сошла к Андрееву не одна. Он узнал все небесные отрасли мира, иерархии уровней и слоев, отвратительную животность населяющих космос уродов, чавкающую бойню демонов государственности, ослепительно выследил, что Армагеддон случится в Сибири, и осуществил главную мечту русских писателей первой половины столетия — вступил в непосредственное общение с Иосифом Сталиным. Во глубине львиного рва Даниил держал повелителя царства и единственного соперника своего на ладони, предрекая ему гибель богов. Около сорока печатных листов достаточно внятного визионерства и галлюциноза, опыт провидчества, тем более тавтологичного, что роза — это роза, как сказано в «Анти-Дюринге» и повторено американской авангардисткой.

Исаак БАБЕЛЬ
«Конармия»

Память сначала цепляется за восточную пылкость стиля, упираясь затем в нервный узел русского и еврейского. Активность евреев идейная, их томление — о преображении сущего, осиянного иудейским вопрошающим смыслом и православной строительной кровью. Действия русских испытывают грань между жизнью и смертью, располагаясь на ускользающем перешейке, за которым подвижное и кричащее становится косным, немым и статичным; отсюда обряды мучительства и воскрешение старинных жертвенных фабул заклания (отец убивает сына, сын кончает отца). Расширенное созревание, плодоношение силы и пахучее, гнилостное буйство отличают русскую плоть. Бледная скудость и воспаление близорукого чувства свойственны плоти еврейской, боящейся обретаться близ лошадей, потных женщин, тачанок и выискивающей талмудический притчевый корень в риторике газетной страницы. Оба национальных, религиозных и плотских начала, присужденные к слитному страданию в истории, объединены святым телом События — Революции, наблюдаемой глазами еврея. То неповторимый взгляд постороннего соучастника, его дуальная оптика до сих пор фиксирует гнойные зоны славяно-семитских касательств и связей. Русский не мог бы с такой последовательностью дистанцироваться от своего и чужого; особому искусству невозмутимости, эмоциональной, жестокой, бьющей навылет, не вполне научилась и новейшая литература России. Но выставлять дело так, будто книга написана прикомандированным к наполеоновской армии чужаком, тоже неверно. Чужак не передал бы благоговейной раздавленности, охватывающей повествователя, когда он окончательно проникается, что прикован к этой стране и не вырвется из ее лап.

Андрей БЕЛЫЙ
«Петербург»

Хронологически первая экспериментальная проза столетия, глубоководная бездна, священное озеро с утонувшими в нем и градом и колоколом. Слово «концептуальный» захватано до неприличия, но это и первый концептуальный роман, в специальном значении термина, примененном более полувека спустя к литературной и изобразительной практике, так переплавившей творчество и анализ, что ни единая молекула текста не избежала рефлексии. Ошеломительность беловской новизны опустила занавес над эпохой невинности, ибо все, что с начала начал мнило себя несомненным, от строения фразы до краеугольных, определяющих романное самосознание мифопоэтических схем, было уличено в причастности

условнейшему из договоров с постоянно меняющимся содержанием статей. Петербург воздвиг свою твердь на болотах. «Петербург» вознесся над расколдованными параграфами литературной конвенции, питаясь их отприродным волюнтаристским притворством и открывая в нем новую, на сей раз уже безусловную — ведь ее разоблачили — магию власти. Литература тут выступает объектом безжалостной оперативной любви. Национальные мифы портретируются с чудной наглядностью, точно фотограф заснял их компактною группой, рассевшейся у стола на манер «Общества борьбы за освобождение рабочего класса». Тотальная сконструированность, но истинная сила книги в трагичном, глумливом и распятом голосе. Он поднимается ввысь и, паря в окутавшей страну пелене, плененно стенает, беснуется, мечется, кричит о нашествии оккультного морока, предрекает беду (будет, будет новая Калка) и сжигает себя в ярко-алой, как плащ-домино, стихии лирической подлинности, предвестии мессианских пожарищ.

Артем ВЕСЕЛЫЙ

«Россия, кровью умытая»

Гроссмейстер Нимцович, объясняя динамику пешечных расположений, иллюстрировал ее примерами из литературы и кинематографа, обратившихся к изображению масс. В этом была не скоропортящаяся мода искусств, но, говоря словами дадаистского манифеста, многотысячная правда времени, правда 10-х, 20-х, 30-х годов. Никто не дал более мощного, осязаемо убедительного движения коллективов, чем их эпический поэт Веселый, заслуживающий называться крупнейшим экспрессионистом России, и если бы из сонма эпохиальных свидетельств надо было выбрать одно, я остановился б на книге Артема, ибо речь его совершалась в безвыходном круге проклятий, упоения и крови. Пятнадцать лет смотрел он в лицо толпе, пренебрегая ее гуртовой психологией, тщеславием вождей и вожатых, концентрируя лучи ума своего на религиозном собирании в массу, на этом вселенском, в русских пространствах, соборе. Он занимался плотностью и весом орд, он следил за рассеянием толп и тем, как, рассыпавшись, они стягивались в новую ртутную целостность. От него, жившего жизнью страны, вряд ли укрылось, что за годы, потраченные им на книгу, революционные массы стали другими, что их несколько раз подвергали истребительным процеживаниям и селекциям, в результате чего массы поредели, и тогда он принял обет спасти всех хотя бы в написанных им страницах, где солнце народа и революции навсегда застыло в зените, а если спасение не удастся,

то умереть, как умирали другие. Артем Веселый разделил судьбу российских толп — он был расстрелян.

Максим ГОРЬКИЙ

«Жизнь Клима Самгина»

Апокриф гласит, что автор, будучи спрошенным, кто прототип Самгина, молча начертил тростью в пыли садовой дорожки имя героя и обвел кружочками два сочетания букв — «Сам» и «МГ». Роман задуман и начат свободным писателем, примерно к середине третьего тома (две с половиною книги из четырех гениальны) наступает внутренний слом, вызванный тем, что по мере приближения заглавного персонажа к 1917 году автор все менее знал, как отнестись к этой поучительной вехе истории. В клубке эмоций, опутавших его больную душу, одно чувство подчинило себе остальные: растерянность старого литератора, не понимающего, способен ли он дальше вести строку таким образом, чтобы читатель не догадался об этом страшном смятении. Рука уже не держала перо, мы вообще затрудняемся объяснить, как ему удалось завершить свою прозу (впрочем, он ее, разумеется, не окончил), но в нарастающей панике — так брошенное войско видит опускающуюся с небосвода смерть — таится неостывшая прелесть романа. Современник рассказывал, что Горький помнил имена всех исхоженных в молодости деревень и всех встреченных им людей. «Самгин» — плачевная оргия памяти, циклопический мемориал, Тадж-Махал любви к России, любви тяжелой, истерзанной, и недаром плодом ее стало множество шаржированных уродцев всех сословий, профессий и званий, насельников мавзолея усопшего мира. Горький покрывает Россию, как Зевс свою европейскую телку, он прощается с ней накануне рокового события, сводя счеты с героем, которому сквозь ненависть соболезнует, потому что это он сам в зеркалах обреченности.

Илья ЗДАНЕВИЧ (ИЛЬЯЗД)

«Восхищение»

В начале 30-х несколько ключевых фигур русского футуризма, стремясь оправдать свою молодость, выступили с отчетами об антибуржуазном прошлом движения, и пронизанный славяно-азийскими историософскими обобщениями «Полутораглазый стрелец» Бенедикта Лившица встал в ряд с простеньким мемуаром «Наш выход» Алексея Крученых, чей сервилизм выдался слишком испуганным, чтоб просочиться в уважавшую ненаигранный пафос печать (дивное диво — этот же человек взорвал некогда воздух роскошными стихами и

декларациями). Книга крайнего футуриста Зданевича, крохотным тиражом опубликованная парижским издательством в марте 1930-го и спустя 65 лет в столь же мизерном числе экземпляров перепечатанная небогатым московским энтузиастом, по мнению комментатора, с которым мы солидарны, должна быть прочитана как аллегория восхождения и гибели будетлянства, развернутая у кавказских отрогов и близ снежных вершин, в окружении старцев, разбойников, красавиц, сокровищ и кретинов, распевающих нечленораздельные песни. Главным преимуществом автора-эмигранта перед теми, кого он оставил в Москве и Тифлисе, оказалась свобода от исповедального покаяния, и он употребил ее на создание волшебной, как заговор колдуна, прозы, коей почти первобытная баснословность изложена речным и глубоким, промывающим зрение языком. Ничего подобного до Ильязда в русской литературе не было, так что пессимистический роман о падении левого искусства не с чем сравнить, разве с иными прозрачными тканями Хлебникова, тоже сочетавшего авангард и архаику. «Восхищение», вероятно, навсегда разминулось с известностью, и причиной тому не эзотеричность романа, но бездарность русских оценщиков и пропагандистов. Любителей зрелого Джойса, умеющих получить от «Улисса» и тем паче «Поминок» нелицемерное удовольствие, вовсе не миллионы, а стражи английского слова, критики и профессора, хладнокровно ставят ирландца, не смущаясь его герметизмом, на первое место в столетии… Известие о самоубийстве Маяковского Зданевич получил через несколько дней после выхода книги.

Михаил ЗОЩЕНКО

Все написанное

Исследование советского муравейника как цивилизации небывалого типа, в то же время до странности узнаваемого. Лучше поэта не скажешь: Библия труда, автор заслуживает памятников по стране. Опись переходных состояний сознания — социалистического, в тибетских терминах говоря, Бардо, когда после освобождения от колеса превращений, нависавшего нестерпимым возвратом к ветхой культуре и отреченному гуманизму, душе открывается путь рождения в счастливой земле, месте пребывания бессчетного племени праведников, изъясняющихся на коммунально-барачном жаргоне и почему-то подверженных тем же страстям и порокам, что люди до сотворения мира. В записанных философом Л. Липавским разговорах обэриутов читаем: «Что в общем произошло? Большое обнищание, и цинизм, и потеря прочности. Это неприятно. Но прочность, честь и привязанность, которые были раньше,

несмотря на какую-то скрытую в них правильность, все же мешали глядеть прямо на мир. Они были несерьезны для нас… И когда пришло разоренье, оно помогло избавиться от самообмана». Подобно обэриутам, Зощенко обладал взглядом, избавленным от самообмана, но, в отличие от этих катакомбных мыслителей, у него было ясное утопическое намерение устранять порчу и заблуждения посредством литературного слова (из обэриутов в этом отношении с ним сходствует, пожалуй, один Заболоцкий). Он пишет смешно не для того, чтобы публику рассмешить, а в силу утрированного, выделенного положения слова, занимающего примерно ту же позицию, что и, допустим, визуальный объект в поп-артной эстетике. Проза его наставительная, проповедническая, иногда прямо житийная, он стремится влиять на умы и на совесть, исцеляя человека и общество. Значение Зощенко возрастает. Его творчество бодрствует у истоков какой-то еще не явившейся литературы.

Всеволод ИВАНОВ

«У»

Формальный план книги, несколько десятилетий пролежавшей в запасниках, обрисован отчетливо Шкловским. Схема петрониевского романа, дно города, похождения очень талантливых авантюристов, время приурочено к сносу храма Христа Спасителя (от себя и в скобках заметим, что авантюристы, затеяв наконец довершить ретортное выкипячивание Адама советикуса, вербуют рабсилу и подключаются к другим сомнительным мероприятиям). Похоже на бахтинскую мениппею, но Шкловский с автором этой теории враждовал и термина избегал. Содержательная сторона романа осталась в тумане, и если я правильно ее различаю, сводится (о, конечно, не сводится) к показу формирования закрытого общества. Отгороженное от всего, что извне, мутное и липкое внутри, оно подавляет свободные коммуникации, вытесняя их устным преданием: сплетнями, косвенной речью, шепчущей подозрительностью. Атмосфера мистифицирующей провокации достигается душным, пародийно-двусмысленным языком, главным агентом романного действия, и структура этой речи удивительна. Представим, что «Столп и утверждение истины» о. Павла Флоренского, не поступившись ни византийской червоточивостью, ни изуверской церковною сладостью, ни упованием натурально, без винно-просфорных заместительных околичностей, причастится крови и плоти Спасителя, представим, что этот сочащийся ересью богословский эпистолярий перетек в плутовское советское повествование, и тогда нам откроется психологос романа. Он

плохо усвоен даже ценителями искусства Иванова.

Илья ИЛЬФ, Евгений ПЕТРОВ
«Золотой теленок»

Цитатник поколений, редкий образчик нигилистической лирики и бесслезного, чреватого мизантропией тупика, в котором холодеет религия и не помогает агностицизм (ср. «Записные книжки» Ильфа). Странное, загадочное сочинение об отщепенстве, внутренней эмиграции и поражении огромного среза культуры. Проза с непредумышленным зарядом идей, вырвавшихся за пределы лояльного замысла. Более подробное толкование книги, буквально взывающей, чтобы ее рассмотрели в международном «контексте» литературы о тщете любого усилия (напрашивается, кстати сказать, и Селин), приберегу для специального разговора.

Эдуард ЛИМОНОВ
«Это я — Эдичка»

Молодой человек честолюбивой наружности и поэтических дарований, воспитанник Государства, в котором, в отступление от велемудрых заветов Платона, социальная беспрозванность компенсировалась стихотворной известностью в полуподпольном кругу (и это был статус, если кто усомнился или запамятовал), молодой человек, алча обителей славы, соблазняется Западом и, потрясенный, осознает, что его новое, американское положение стократ хуже прежнего, покинутого столь опрометчиво. Трущобная крыса с коркой велфера в голодных зубах, он утрачивает оправдание унижений — веру в необходимость своего литературного слова, ибо вокруг нет внимающих этой речи людей, теряет любовь, уставшую делить его нищету, расстается с несбывшимся сном о признании, блеске, награде и взамен получает протяжный, на три сотни страниц растянувшийся вопль, тот единственный вопль, что во все времена исторгался лишь одержимою глоткой свободы. Наступает же эта свобода в момент, когда, кроме нее, надеяться больше не на что. Невзгод он себе не желал, но жанр вопля оплачивается угнетенным состоянием автора, и даже если разум не хочет страданий, тело, потенциально готовое к пронзительной откровенности, так извернется в судьбу, что крик становится неизбежным. Лимонова в той же мере назначили выкрикнуть «Эдичку», в какой Солженицына приговорили к написанию «Архипелага». В одном случае книгу ждали миллионы убитых, в другом ее встретила русская литература, изнемогшая от целомудрия и фальшивых приличий. Вопль — однократное действие, было бы глупостью

требовать его повторения. С той поры, уйдя от поэзии, автор выточил много прозы и публицистики, вернулся назад, увлекся политикой, несколько раз прекрасно говорил с экрана о революции и любви, сменил облик, стиль, поведение, женщин, и только глаза на одряблевшем лице иногда выдают, что это все еще он — Эдуард Лимонов.

Юрий МАМЛЕЕВ.

«Шатуны»

Возгорись кто со всеми удобствами выпытать душу, разверстую под небом русской земли, не найти ему территории богаче и комфортабельней «Шатунов». Только здесь можно свидеться с дремучим правдоискателем, убивающим путников в надежде проникнуть в их темные мысли, с умельцами, чье вожделение замкнуто поеданием собственных организмов, с изощреннейшей партией солипсических выродков, мечтателей уничтожения сущего, с легионом иных мракобесий, и эта чудовищность — национальная, из чресел России, из ее особой, вестимо, судьбы. Литература, дабы собрать под крылом своим все накопления духа, должна хоть однажды катапультироваться из гуманизма, и в русской словесности Мамлеев этот рискованный номер исполнил. Его Россия — нелюдское и гиблое место схождения противоречий (ты там, где тебя нет), область чудесного помешательства и тоски. Человеку в ней уготована подчиненная роль, а сольные партии отданы астральным слоям и великой Традиции, леденящему сверхперсональному комплексу верований, исполненных безысходной кромешности, которая старше начала времен. Родословной автор не утаил: Серебряный век и с определенностью «Серебряный голубь», повесть-пророчество об интеллигенции, захлебнувшейся в сектантском народе. «Шатуны» — бурлескная на ту же тему вариация, а равно обелиск московскому обществу эзотериков 60-х годов, обрамленному экзотической труппой бытовых психопатов, мамлеевских придворных персонажей и шутов. В последние два десятка лет автор развивает запутанную концепцию Богореализации, но более на высоту «Шатунов» не взлетал.

Юрий ОЛЕША

«Зависть»

Олеша гордился своими метафорами, в «Зависти» они растут как цветы и затем усыхают, а сама проза неизбывно свежа, ибо разыграна на неметафорических квадратах боли и жалобы. Почти каждый боится нищеты, бездомности, одиночества, того, что пьяным будет изгнан из пивной и унизительно подобран

посторонним, и куда нести сердце, помнящее Иокасту, что делать с собою, рожденным для любви, если вместо нее, обманувшей, жирная баба, с которой спят в очередь. Эта боязнь в природе людей, ее не знают только избранные. Автор к ним не относился и, освобождаясь от страха, т. е. принимая всю его полноту и последствия, до босоногого странничества, о чем он сказал на писательском съезде, — сумел найти слова отчаяния, прекрасные и строгие, какие-то античные, Эдиповы слова. Дальнейшая эволюция писателя подробно прослежена Белинковым, сделавшим, на мой взгляд, неточные выводы. Олеша деградировал не потому, что скурвился («сдача и гибель советского интеллигента»), но из-за серьезного отношения к литературе. Время уже не мирволило к раздирающим исповедям на жестко прописанном социальном фоне, компромисс Юрия Карловича не интересовал, и, чтобы не осквернять призвания соглашательством (а остальные возможности у него были отняты), он просто на все это плюнул и, демонстрируя презрение, погнал заведомую, невменяемую халтуру, уже никак не связанную с его личностью. Личность он вскорости пропил.

Борис ПАСТЕРНАК
«Доктор Живаго»

Потребитель воспринял роман с точки зрения психологического реализма и был оскорблен условностью фабулы, вторжением богов из машины, нарочитым слогом, перемежающим московское интеллектуальное просторечие барочной корявостью сибирских крестьян, а кроме того, Пастернак интеллигенции не потрафил идейно. Меж тем «Живаго» — великое символистическое произведение, книга смерти и новых рождений, и надо опять войти в эту реку, препоручив себя ее минорным водам (так в фильме Джима Джармуша «Deadman» смертельно раненный поэт плывет в пироге к воскресению), и легкие будут заполнены колоссальным объемом печали, и глаза увидят лес, узкоколейку, кровь, стихи, Россию, снег и летний, раскаленный городской трамвай, обогнанный старухой трижды. Мне больше нечего сказать о «Докторе Живаго», за исключением того, что он написан гением.

Андрей ПЛАТОНОВ
«Котлован»

Долго колебался, не предпочесть ли «Чевенгур». В этом грандиозном романе действие разворачивается медленно и чарующе, точно сон, в котором спящего удушают с педантичной тщательностью запрещенного ритуала, но у «Котлована» не

меньше достоинств, он устремляется к цели со скоростью борзой, гепарда и стихотворения, обретая неслыханную даже в платоновских широтах языковую компрессию. Есть и еще одна, главнейшая причина, она-то и определила выбор: в стране советов должен был найтись рапсод, способный взять в свой голос гибель и падение рабочих, и рыдающим, смеющимся от ужаса запечатлителем убийства пролетариата стал Андрей Платонов. Мне кажется, он продолжает, в радикально изменившихся условиях, антропологический поиск молодого Маркса, предпринятый в фундаментальном тексте Нового времени — «Экономическо-философских рукописях 1844 года», где исследование отчуждения труда подводит к горчайшему заключению об искоренении экзистенциального содержания мира, его стержневой человечности, съеденной цивилизацией машин и коллективного найма. Но вышло то, что Марксу не являлось и в кошмаре: вместо заповеданного им уничтожения труда, залога всеобщего освобождения, в Советском Союзе произошло уничтожение трудящихся, отправленных в мясорубку вслед за продуктами их рабской работы. Платонов не сопротивляется, не протестует, он безропотно, тропой героя архаического мифа уходит в смерть, чтобы она воспользовалась его переимчивой речью, рассказав, как ей удалось совладать с целым народом.

Александр СОЛЖЕНИЦЫН
«Архипелаг ГУЛАГ»

Перед автором стояла труднейшая художественная задача превратить в увлекательное повествование гору однообразных свидетельств о казнях — от их бесконечного перечня читатель, даже обуреваемый гражданскими чувствами, уснул бы на 29-й странице. Стандартный автор, скорей всего, скрепил бы материал слезой и пеплом, поднимаясь до пафоса близ братских курганов, измеряемых египетскими, начальством сокрытыми числами. Солженицын в этот капкан не попался, разглядев во тьме парадоксальный выход из западни. Он избрал последовательную стратегию остранения и сарказма, обрушив не только на палачей, но и на весь комизм ситуации — посреди огромного государства десятилетиями процветают острова истребительного рабовладения — раскаты победоносного хохота. К ненависти монстр был готов, с нею он научился справляться, но проклинающего веселья Кощеево сердце не выдержало. Солженицын выразился еще очень скромно, заявив, что страна, прочитавшая «Архипелаг», проснется другой. Она развалилась от этой книги.

Федор СОЛОГУБ

«Мелкий бес»

Любо-дорого наблюдать, как прилежно работает Сологуб с декадентскими типовыми мотивами (диалоги о красоте, трансвеститная игра полов, удовольствие от боли), погружая их в густую среду, с областными словечками и выпуклой симптоматикой провинциального быта, и грызли бы книгу архивные мыши, но решающее обстоятельство эвакуирует текст в бессмертие. Сологуб первым из русских писателей века и, может быть, первым на Западе усомнился не в затхлых нравах, не в общественном строе, но в жизни как таковой, в условиях существования и принципах миропорядка (отмечено Вик. Ерофеевым). Он гностик, отвергнувший тварный мир и материю, сверх-Маркион, отрицающий оба Завета, равно клейменных необходимостью «соответствовать» («приезжайте и соответствуйте», вдохновенно и дерзко пишет Передонов графине). Передонов плюет на обои, мажет кота вареньем, хочет жениться сразу на нескольких сестрах и выдает изумительную, одновременно домостроевскую и психоаналитическую интерпретацию Пушкина, что с учетом превращения поэта в российское солярное божество знаменует предельное злоумышление против устоев. Ардальон Борисович, сдается, спятил. В этом ключе рассуждают, однако, лишь те, для кого мир по-прежнему покоится на слоноподобных китах здравого смысла, кому невдомек, что земля с ее доходными домами, гимназиями и теплыми церковками вздыблена иррациональностью и абсурдом, что она корчится и, неровен час, взорвется и лопнет. Стихийный революционер Передонов острей Сологуба почувствовал это движение Сейсмоса и заметался, несчастный, не в силах унять лихорадку. Нет ему пристанища по сей день.

Юрий ТЫНЯНОВ

«Смерть Вазир-Мухгара»

Предварить роман прологом, от которого по коже озноб, было не меньшим безумием, чем, к примеру, открыть его «Книгой Иова». Ясно, что после таких восхождений наверху не удерживаются, и читателю будет предложено грустное зрелище автора, скатывающегося по обледенелым ступенчатым склонам. Тынянов удерживается наверху на протяжении долгих сотен страниц лиро-эпической прозы, язвящей, трогательной и летейской, как у имперского поэта и ритора, одинаково ждущего славы, изгнания и отворенных жил. Незабываема интонация коротких афористических строк (в сущности, весь роман — это

стихотворение). Врезаются сцены и ситуации: московская морозная гульба, персидская терпеливая требовательность, евнухи, офицеры, актерки, измены, загнанность, окружение, ярость, погром. Напитанные ядом и жалостью характеристики (о трех возрастах любви и другие) должны быть занесены на скрижали. Историческое мышление не принесло Тынянову ничего, кроме горя. Хорошо сознавая, что такое история, он ее ненавидел, пытаясь загородиться наукой, поэзией, дружбой, семьей, и все эти сферы его измучили, обманули, и оратор сказал на поминках, что Юрий донес свою ношу. Он понял раньше других, что его поколение будет историей сметено, и написал об этом роман. Он понял раньше других, что под внешним давлением оно будет изглодано предательством изнутри, и эту правду выразил тоже.

Варлам ШАЛАМОВ

«Колымские рассказы»

В лагерном опыте отсутствует смысл, ибо тот на корню умерщвлен мерзлотой. Обладающий лагерным опытом не обладает ничем, он выброшен из биографии и должен довольствоваться тупым разуменьем судьбы. Но если это действительно так, то возникает вопрос, наделена ли хотя бы крупицей значения фиксация этой бессмыслицы и с какой стати лишившийся биографии человек, от которого не укрылось, что занятие его бесполезно, продолжает водить пером по бумаге. Рационального ответа на этот вопрос нет, метод Шаламова, обретающий себя в безостановочном вытеснении монохромного материала, отчасти родствен Тертуллианову измерению веры, он «абсурден» и, в противовес другим, мнимо асемантическим способам самоосуществления, не ведет к окольному появлению литературного содержания. «Колымские рассказы» — не литература (а Шаламов не автор); это спокойная, нимало не истеричная констатация невозможности литературы после того, с чем пришлось повстречаться обширному слою людей, удостоверение ее неприспособленности к описанию этой встречи. Отзвук смысла здесь приходит с другой стороны, не из литературы, а из пишущего человека, чей неизвестно кем установленный долг заключается в том, чтобы самим невостребованным актом письма дать пример — чего именно? Нельзя ответить и на этот вопрос, но уместно предположить, что пример как таковой, вне зависимости от его смутного содержания, имеет самостоятельное и, бесспорно, ненужное этическое назначение. Экзистенциализм, во всем XX столетии с такой кристальной чистотою достигнутый только Шаламовым,

этим русским-Сизифом, обратившимся в камень.

Виктор ШКЛОВСКИЙ

«Сентиментальное путешествие»

После 1930 года и кенотафа научной ошибке от него осталось одно остроумие, не попадавшее в текст и мобилизуемое лишь для того, чтобы бросить фаталистический свет на многолетнее покаяние. Когда чекист полюбопытствовал, как Виктор Борисович себя чувствует на Беломорканале (он приехал туда с литбригадой для составления знаменитого сборника), тот ответил, что как живая чернобурая лиса в меховом магазине. Понимаешь, говорил он впоследствии внуку, рядом со мной пробежал крокодил, клацнул зубами и промахнулся, но я всю жизнь ощущал, до чего ему голодно без меня. Уступая дорогу трамваю, мы делаем это не из вежливости, сказал он еще одному собеседнику. Он так и работал после 1930-го — помня о крокодиле, трамвае и чернобурой лисе, не меняя привычек и в старости, в абсолютной уже безопасности, но прежде это был молодой полубог, наполненный огненным блеском и знанием, творец синкретических жанров, возникших на перекрестье теории и словесности, поступка и мысли, воспоминания и предвидения. В «Сентиментальном путешествии» нет ни вымышленных имен, ни придуманных положений. Эта книга торжественна, скорбна и высока, как описанный в ней анабазис айсоров, уходивших через горы от курдов.

P. S. Возможно, в дальнейшем я изменю этот список, но на этой неделе он кажется мне безупречным.

* * *

После того как пишущий эти строки решился опубликовать свиток наиболее знаменательных, по его мнению, русских романов столетия, он не смог отказать себе в продолжении данной затеи — распространении своих предпочтений на остальные территории литературного духа и языков. Составитель вполне понимал, что уготованные ему преграды способны смутить и вооруженного путника; стоит ли говорить о вышедшем налегке, чей умственный окоем искажен привычкой полагаться на переводы и штопаные курсы истории, сбивчиво подводящие к разграбленным кладам. Смягчающим обстоятельством служит то, что очерченная Гёте идея всемирной литературы как цельного поприща и единого организма из эпохи в эпоху перетекающих смыслов, эта идея обретается там же, где прочие, ей подобные: в

неохраняемых сферах воображения. А значит, прогулки в тех садах невозбранны, и не допустить ли, что выбор отдельного, частного собирателя предстательствует за общую грезу — ведь в коллективных фантазиях всегда есть резон.

Далее — перечень лучших романов мировой литературы XX века в хронологической очередности их явления в свет.

Август СТРИНДБЕРГ (Швеция)

Проза начала столетия

Дар прозорливости позволил ему стать свидетелем расцветающей крови. Он увидел ее и, не отшатнувшись, обрисовал наваждение в серии сочинений, безосновательно зачисленных современниками в декаданс. По прошествии века Стриндберг может считаться не только эмблемой неистовства, но в первую очередь запечатлителем того состояния, что много спустя стали именовать великим отказом, так и не напитав эту формулу реально оплаченным отрицанием. Стриндберг, напротив, зашел за черту, и это означало революционное перемещение из области заявлений в зону всамделишного отвержения сущего, когда сама жизнь протестанта, нераздельная с его письменной личностью, становится вопящим укором и вызовом всей системе давления и надругательств. Он описал низкое мглистое небо, в котором, по отзыву откликнувшегося на эти проклятия французско-таитянского живописца, нет места и для захудалого божества. Опроверг социальный и сословный уклад. Набросился на сложившиеся институты профессий. Доказал, что город есть орудие изувечения, — «Ад», его поворотный роман, наполненный чадной урбанистической музыкой, заставляющей отвечать безумием на безумие, в этом плане не превзойден до сих пор. Испытав три женитьбы и понеся множество сексуальных потерь, он зафиксировал неизбежность битвы полов, и женщины в его текстах ведут родословную от Эриний, маскирующих податливой плотью зловоние своей мстительной воли к господству. Он упокоился в срок, на закате европейского индивидуализма, и, до самого исхода не сдавшийся, восславил забрезжившую ему солидарность, сообщество смелых и равных, так что Блок в некрологе был верен канве его сердца, обратив к Стриндбергу слово «товарищ».

Райнер Мария РИЛЬКЕ (Австрия)

«Записки Мальте Лауридса Бригге»

Если чувствительность к боли бывает истоком искусства, а также волшебною лампой, ниспосыпающей лучи сострадания, чтобы осветить ими людей и молчаливую недвижность

предметов, то должна быть и книга, сосредоточившая это милостивое наклонение чувства; ею стал «Лауридс Бригге» — теология одиночества и печали. Христианская бедность двуипостасна. Кроме ночлежек, трущоб и затхлых больниц, помимо отсутствия вещественных благ и исчерпанной надежды на их обретение, христианство знает душевную бедность, орден всецело отринутых, униженных даже умом, но зато обладающих доступом в небесное царствие и оттого неисчислимо богатых. Так было когда-то и навеки прошло, потому что небо закрылось, и Рильке не таит правды от нищеты, будь то нищета в материи или в духе. Автор может лишь, утешающе взяв отщепенцев за руки, постоять возле их околосмертности, ибо это ангел «Дуинских элегий» не различает между живыми и мертвыми, ангел, прохладными веждами смотрящий на городские гротески, где церковь смешалась с пивной, а человек — ему до скончания дней заповедано различать. Накануне Первой из мировых Райнер Мария дышащей прозой поэта оплакивает старую Европу, ее гобелены, легенды, пейзажи, треснувшие сны, ее пламенеющую романо-германскую двойственность и единство. Похоже, война для него уже совершилась и все унесла, а иначе не объяснить исступленную нежность прощаний и лирическую утопию поминания, жажду всех назвать поименно, каждому выделив место в залах прозрачных летейских скорбей и сверхреальных стяжаний.

Марсель ПРУСТ (Франция)

«В поисках утраченного времени»

Привычное толкование настаивает, будто в последнем томе трактуется то, ради чего были написаны шесть предыдущих; оказывается, эти книги и в целом искусство призваны задержать время, отвоевав его у всасывающей бездны, «ужаса бесследности». Здравую интерпретацию нужно дополнить: у Пруста нет никакого изначального небытия, предшествующего литературному действию, его проза не ведает дословесной бездны Ничто, которой должно сопротивляться с помощью слова. Время, материя и распыление их в опыте персонального или совокупного проживания не предпосланы художественной речи в качестве фундаментальных, от нее не зависящих данностей, но, наоборот, созидаются этой речью. Они формируются и определяются речью, зарождаясь в абсолютной творческой власти того, кто, растворившись в насыщенном внутренней памятью языке, взял на себя труд и обязанность мемориального восстановления этой никогда прежде не бывшей вселенной. Время, бытие и противоположность его здесь вспыхивают к существованию

исключительно изъявлением слова, наподобие того как у Блаженного Августина мир наделяется темпоральными характеристиками в момент сотворения мира, и спрашивать, как обстояли дела «раньше», — абсурдно, потому что «раньше» ни сил, ни времени не было. Слово в прустовском Семикнижии уничтожает им же созданную пропасть забвения, ибо только оно, это слово, несет в себе память восстановления либо отказ от нее. Полномочиям совершенного повелителя чудесно ответствовало идеальное местоположение Пруста-астматика: звуконепроницаемая, пробкой обитая комната, откуда он изредка выходил, чтобы промыть глаза видом боярышника и русского балета и где его знание света, полусвета и тьмы превосходило всеведение классических авторов. Гомосексуалист, он знал даже то, что время, проведенное с женщиной, потрачено не впустую.

Кнут ГАМСУН (Норвегия)
«Соки земли»

Земля родит людей и принимает их смерть, она старше племени, роя и жизненной силы, объединяющей говорящих существ и животных, она старше судьбы, тоже берущей начало в земле. Земля — это органическая ноэма, колышущееся чрево значений, залог прорастания всех семян, куда бы ни бросить их, хоть на ветер — ветер вернет семена в почву, и та снова будет плодоносить, хоронить и карать. Карающая справедливость земли в том, что она очищает натуру от лжи и уродства, коими ее хотят запятнать отступники аграрной биологии и религии, извращенная раса корыстолюбцев, поправших заветы северной Геи, едва не вытоптавших корни исконных преданий в стремлении не допустить всходов нового и древнейшего, отприродного, как сама праматерь-земля, общегерманского мифа. Земля не позволит состояться их торжеству, ее голос, черный и красный, голос крови, текущей из почвы, сильнее бесстыдного хохота тех, кто мечтает ее уничтожить. Им, козлоподобным вскормленникам городов, американо-семитским проводникам индустриального бесовства, отравленного воздуха и подложной еды, не дано изнасиловать мать, и она, густая и теплая, их поглотит, как поглощала всех восставших против нее. Нацистская эволюция Гамсуна изумила лишь нечитателей его книг; остальные в ней нашли подтвержденье того, что автор, смолоду не крививший душой, и в старости уберег свои взгляды от порчи.

Лу СИНЬ (Китай)
«Подлинная история А-Кью»

Чем ниже рост маленького человека (трудно по-другому назвать представителя международного братства лишенцев), тем выше волна его бед и несчастий. Этот закон столь всеохватно-велик, что одинаково действует на Западе и в Китае, но Поднебесная сообщает ему особенно жгучую непреложность, дабы уж не осталось сомнений: именно там, в ареале рекордного скопления масс, всякий, кого угораздило спознаться с уделом водоноса, рикши или крохотной чиновной букашки, с этой, жалчайшей планидой за пазухой и помрет, и никто не услышит слабеющих отзвуков гонга — ни бабочка, ни философ. Демократический идеал замечательного каллиграфа сострадающих соучастий Лу Синя сохранился в неприкосновенности, сколько б ни минуло лет: чашка риса — голодным, кровля — бездомным, лекарство — больным. После чего все еще раз собрать (но где ж взять-то, если вместо похлебки сухое дно чана) и снова справедливо раздать, ибо голодный бездомен и болен, а больной сызмальства голоден и не имеет крыши над глупой своей головой. Автор, конечно же, сознавал, что горести неискоренимы, но есть же предел нерассуждающему терпению долга, и, так рассудив, себе отвечал — предела терпению нет, этой границы не бывает в Китае. Нет границы и терпенью писателя, которого для того и позвали, чтобы он, покуда не окаменеет и со стуком не упадет вниз лицом, встречал внимательным взором твердеющие лица прохожих, иногда омываемые слезою и мыслью.

Джеймс ДЖОЙС (Ирландия)

«Улисс»

Роман более последовательно и буквально, чем полагают обычно, связан с манерой Одиссеева плавания. Взявши примером ревизионистов социал-демократии, Одиссей дискредитирует конечную цепь своих странствий, отдаваясь внеположной штурманскому расчету автономной стихии движения: плеску волны, сладким и хищным, как истинное искусство, посулам дев моря (от их коварства у него есть в загашнике инсталляция Иозефа Бойса — воск, жир и веревки), любострастному, с выпаденьем из хроноса, пленению в дворцовых покоях волхвующей нимфы, бартерной сделке с циклопом (раскаленным бревном в глаз за съеденных парней из команды), психоделическим морокам на островах пожирателей лотоса и прочим блаженствам маршрута, уводящим — от периферийной Итаки с домотканой женою и жениховым отребьем — в самый нерв поэтики Джойса. «Улисс» порывает с повествовательным европейским каноном, принуждающим к традиционной цели пути

— выражению содержания посредством рассказывания истории, и взамен содержания обнажает беспримесность смысла, проступающего как результат языковых и символических высказываний формы, которая плывет по карте Улисса, в максимальной дали от Итаки. В глубине этой формы, ветвящейся по всем направлениям значимых соответствий, что делает текст гогочущей сатанинской часовней, где свально венчаются яковитская Библия, барочный иллюзион, Британская энциклопедия и Вавилонская башня, в глубине этой формы очерчиваются контуры нового мифа и образа, сближенных родством пародийности.

«Улисс» — доказательство ритуалистической теории мифа, миф здесь выпрастывается из обрядового растекания словесных потоков. Отмеченная критикой тождественность пародии и архетипа объясняется тем, что в «Улиссе» они в равной степени зиждутся на непрерывности рефлектирующего воспроизводства. Пародия есть отраженный свет оригинала, наличие которого, впрочем, необязательно; вечный образ репродуцируется в нескончаемой цепи отражающих трансформаций. Критика горячо любит эту толстую книгу и 70 лет толкует ее построчно, но я бы хотел, чтоб ученая критика, выследившая все текстовые отсылки к Средневековью и гэльскому возрождению, научила меня понимать, в каком именно месте своей эрудиции автор проник в небывало тотальную правду о человеке, тяжеловесном мужчине и засыпающей женщине, кто открыл ему трепет вещей и секрет описаний закусочной, кладбища, редакции, пляжа, когда они уже не слова на бумаге, но гипнотическая ощутимость в присутствии, — я очень хочу об этом услышать от умных людей да да я сказал да.

Итало ЗВЕВО (Италия)

«Самопознание Дзено»

Провинция, итальянцами населенный Триест в размякшей и старческой, с гнилыми зубами, пасти Австро-Венгерской империи. Там, в Триесте, в баснословную пору был зарезан и похоронен первый систематический осмыслитель античных художеств, экзальтированный немецкий искатель Йоганн Йоахим Винкельман, да кто эту давность упомнит. Купеческий культурный и респектабельный слой, будни, контора, тусклое облако отношений. Вялое предвосхищенье наследства, приязнь к отцу в переплете ожидания его смерти, женщины, непылко потребные телу и совсем уж унылые в разговоре, карьера, брезгливое подмечание нравов, комично невыполнимое намерение бросить курить, пыльный занавес скуки опущен над

скверно разыгранным представлением. Фрейдовский пациент сбегает в болезнь втайне от ясных участков своего разумения, и темная весть об избранном им недуге приходит к нему чередой невротических сбоев, обмолвок и срывов. Исповедующийся персонаж Звево в полном блеске ума изобретает себе комфортабельное, под надзором психоанализа, расстройство (самопознания — единственный шанс достижения самости, неважно, подлинной или нет, поскольку критерии смыты и только дурак доверится мольеровским докторам с таблицами модных психических червоточин (Жозеф де Местр в «Санкт-Петербургских вечерах» говорил, что врачам-безбожникам предпочитает убийц с большой дороги: против последних дозволено защищаться, и к тому же их по-прежнему вешают). Презирая здоровье и не отважившись на болезнь, т. е. на бросок в никуда, Дзено, как гладкую молодую любовницу, ласкает мнимую хворь, но отчего бы не счесть ее настоящей: основанья все те же, их много, их нет. Роман, по слухам, вынянчил в жесткой своей колыбели позднейшую итальянскую прозу; я рискнул бы сказать, что, работая на паях с драматургией и новеллистикой Пиранделло, он выпестовал национальный, ставший всеобщим кинематограф 1960–1970-х годов с его трезвым сомнамбулизмом и фантазматической жалобой на несвершаемую жизнь.

Ярослав ГАШЕК (Чехословакия)

«Похождения бравого солдата Швейка»

Недооцененный, при всей его славе, роман, впервые после «Сатирикона» Петрония и с тою же мощью показавший реальность как лопающийся от грязи и вони бурдюк. Макабрическая одержимость писателя, не упустившего ни одной мизансцены в буффонадной оргии разложения, столь чудовищна и цинична, что почти беззлобна — когда дохнут от хохота, наблюдая подробные корчи врага, в ярости не нуждаются. Австрийская литература, даже насмешничая над империей, к родной ойкумене относилась чувствительно, а уж после падения Габсбургов четверть века сотрясала обломки рыданием. Бывший имперский подданный Гашек падением монархии опечален не больше, чем Швейк убийством эрцгерцога Фердинанда. Швейк тоже знал двух Фердинандов, один выпил бутылку жидкости для ращения волос, другой собирал собачье дерьмо, обоих ни чуточки не жалко. Автор бровью бы не повел, кабы вместе с империей грохнулся мир — выгребная яма насилия, бюрократии, шовинизма, гибрид тюрьмы и принудительной больницы, с редкими, у отдельных ублюдков, отступами похабного мягкосердечия. Мировоззрение этого кромешного типа, всюду

находящее знаки круговоротного возвращения мерзости, логически неопровержимо, и восстань Гашек из гроба, ему опять показали б крушение разноплеменного идола, потасовку народов, трогательно отмытый приказ кончать сербов, и даже грубое венгерское ругательство, в русских изданиях укрывшееся от перевода, надо думать, изменилось не слишком. Таково близлежащее измеренье романа, обладающего как будто и подкожным, эзотерическим слоем; он был обнаружен московским оккультным философом Е. Головиным, прозревшим в «Швейке» инициацию и мистический анабазис, ибо, назвавшись идиотом, заглавный герой тем самым объявил себя посвященным — «одна из лучших книг о посвящении есть „Liber de idiota“ („Книга простеца“) Николая Кузанского». Так ли, пусть судят герметики, но это загадочное и тревожащее сочинение.

Томас МАНН (Германия)

«Волшебная гора»

Из неосуществленной Аркадии проклюнулся Санаторий — обитель высокогорной анестезирующей благодати, замкнутый серафический край, где музыка стала врачующей оградой и сенью, избавлением от низинных кошмаров Европы; союз Швейцарии и медицины, как назвали представители русского концептуального круга этот мотив священного для них текста. Послушник покоя, все глубже погружающийся в отшельническое общество альпийской элиты, Ганс Касторп, точно узник феи, семь лет проводит в санаторном гроте, как в счастливейшем скиту, и однажды к нему, сподобленному гедонизма и восторга, нисходит странное виденье. Прекрасная античная картина влюбленных пар и материнства, открывшаяся ему сначала, сменяется галлюцинацией древнего храма, под сводами которого две отвратительные старухи рвут на части младенца и пожирают его вкусную плоть. Проанализировав свой сон, Касторп догадывается, что гармония золотого века держится оглядкой на «мерзости Храма», иначе говоря (тут я воспользуюсь толкованием П. Пепперштейна), все в Раю живут с оглядкой на Ад, это условие Рая. Хуже того, Ад — это регулятивный принцип райского существования и даже сокровенное место Рая, его сакральный центр и святилище, ведь именно в Аду сходятся лучи блаженных вожделений. Отсюда следует, что взлелеянный для освобождающих утех «Берггоф» непременно прячет в желудке своем разъедающее гармонический строй неприличие (в этом Касторпу вскоре предстоит убедиться) и что великая европейская утопия тысячелетнего царства невозможна даже как упование, поскольку эта мечта никогда больше не будет невинной — она

обезображена видением старух, разрывающих над жаровней младенца. Ганзейско-патрицианские «Будденброки», «Иосиф и его братья» (в египетской части), развратный «Избранник» и плутовской неоконченный «Феликс Круль» тоже удивительно хороши.

Франц КАФКА (Австрия)

«Процесс», «Замок», новеллы, письма, дневники

Было сказано однажды, что книги Андрея Платонова еще послужат базисом будущей религии или ереси; я готов применить эту надежду к текстам Кафки, словно для того и написанным, чтобы возглавить какую-то мерцающую на горизонте еретическую ортодоксию. В чем состоит ее пафос и каким окажется ее отношение к человеку, либо она твердо расстанется с тем, что привычно называется сферой человеческого, пока неизвестно, и будь оно не так, до нас донеслись бы отгулы указания. Но вероятно, что ересь, которая положит в основу своих действий практическое исполнение этой речи, ее соблюдение в наставительных церемониях и доктринальных поступках (к этому взывает любая настоящая литература, т. е. литература, устремленная к магическому влиянию на действительность), такая ересь потребует даже не экзистенциальной, но антропологической перемены, эволюционного преображения нашей природы. Дело в том, что слова, из которых состоят сочинения Кафки, предназначены для иных глаз и ушей — физически, а не духовно иных, вот в чем штука. Эти глаза, уши и весь вопринимающий организм еще не прорезались. Кафка же, зачем-то ими опережающе наделенный, писал так, точно все обладали его зрением, слухом, предвидением и способностью их сочетать в опыте иночувственного прикосновения к разнородным субстанциям, от этого прикосновения шевелившимся, как шевелятся волосы на голове. В итоге трепет смущения и подчиняющий читательское существо хохот — первые слушатели «Замка» смеялись навзрыд, радуя своим откликом застенчивого автора, и то была безупречно правильная истерическая реакция. Убежден, что тут не суггестивность искусства, не прочий гуманистический вздор в утешение, а особый, с этикой и без морали, ужас воздействия религиозного текста. Безжалостный, влекущий туда, где все будет другим и где понадобятся качества, не предусмотренные литературным уставом; ведь Кафка выходит далеко за пределы словесности и фактически уже не имеет с ней дела. Человеку мнится, что он понимает, о чем говорят такие послания, он якобы добровольно идет им навстречу (реально он уже пленник) и вскоре оказывается в губящих местах — без

возврата. Уже очевидно, что я считаю Кафку крупнейшим в XX столетии иудейским вероучителем и потому почтительнейше заинтересован ознакомиться с драгоценным мнением на сей счет еврейских религиозных кругов, в том числе говорящих по-русски.

Вирджиния Вулф (Англия)

«К маяку»

Скандинавская дева кино слеплена из снега и одиночества. Из тела ветра, дождя, пенных кружев волны, нежной смешливости, вечерней тоски и, конечно, из боли, не исцеляемой ни блумсберийским мягким свечением, ни привычкой к труду, соткана Вирджиния Вулф, чья беспримерно субтильная и ажурная проза (поэзия) равно отмечена интеллектуальным могуществом и той фосфоресцирующей прочностью, что свойственна волшебной, несгораемой паутине. Гипотеза присутствия в книге фабулы или сюжета не вовсе бесплодна: кому-то необходимо добраться до маяка, что и происходит в финале, и сколь малозначаще это сравнительно с покоряющей грустью, с меланхолической пряжей, куда вплетены нити достоинства, юмора, стоицизма и личной свободы, сравнительно с нынешним грандиозным мифологическим статусом Вулф — серебряной луны феминизма, изливающей теплоту покровительства на длинноволосые, коротко стриженные головы европеянок, англоамериканок. Богиня Вирджиния! Непорочная, хрупкая, в одеяниях, коих чистота уступает лишь сиянию ее сердца, она не нуждается в жертвах, но сама расточает утешение и любовь.

Эрнест ХЕМИНГУЭЙ (США)

Проза 1920–30-х годов. «Старик и море»

Пинать его проще простого, и не труднее составить реестр повторяющихся обвинений. Мужество оптом и в розницу, глубокая искренность изолгавшегося честолюбца, я-сказал-он-сказал строчкогонного диалога, разочарованный айсберг, восемь восьмых над поверхностью талой воды, для всех, кто в грешных снах иззавидовался его популярности, он незапамятно был разложившимся Хэмом, молью траченным чучелом неубитого льва во рву испанской войны. Им, завистникам прошлым и нынешним, предлагаю эксперимент под эгидой нашего пролетарского правосудия. Пусть напишут страницу на уровне означенных в подзаголовке работ (вы угадали — о провинциальных убийцах, смерти после полудня и обглоданной рыбине), и результат — в компетентное жюри на проверку. Есть изрядные шансы на то, что не растерявшие стыд устыдятся своей слабосильности, но и они не приставят к виску дуло ружья.

Альфред ДЁБЛИН (Германия)

«Берлин, Александерплац»

В манифесте экспрессионизма Казимир Эдшмид отчеканил постулаты движения, дерзнувшего стать больше, чем стилем искусства, — метафизическим ощущением слома эпох. Перед художником нового типа расстилается исполинский, созданный Богом пейзаж, все для него связано с вечностью, человек окружен потоками космоса, психология заменена конструктивностью (изображать не больного — болезнь). Роман Дёблина стал высочайшей реализацией экспрессионистского метода, застигнутого на излете, снова, как в первотворящие, дикие дни, скрещенного с «трущобным натурализмом» (Бахтин), наэлектризованного волнением и сочувствием наподобие тех, что Син-лике-уннинни, заклинатель, испытывал к Гильгамешу, когда у скитальца плесневел хлеб и от страшной усталости засыхала душа. Франц Биберкопф, простонародный Гильгамеш, влачится сквозь преисподнюю послевоенного (начало 20-х) города, несколько раз поглощается водами смерти, отгрызенная рука его торчит из глотки жадного истукана Метрополиса, женщина досталась врагу, но меркнущий пульс бьется в такт раешным воскрешающим интермедиям и иудейским притчам о человеке, которые, дабы извлечь все потерявшего Франца из тьмы, рассказывают ему хасиды. «Берлин, Александерплац» — рубежная книга Альфреда Дёблина; дальнейший путь автора, клубившийся в стороне от распределения почестей, израненный нацизмом и либеральным истеблишментом, представляет собой фанатичную непримиримость еврейства, католичества и соборной мистической справедливости, обретаемой то в иезуитских колониях, то под водительством красной, растоптанной Розы (Люксембург).

Роберт МУЗИЛЬ (АВСТРИЯ)

«Человек без свойств»

Автопортрет Музиля сквозит в чертах описанного им серийного женоубийцы плотника Моосбругера. Плотник не выработал определенной концепции своих преступлений, склоняясь к разным версиям: сперва утверждал, что режет и душит из гадливости к бабью, потом ему мерещилась политическая подоплека насилия. И это были чужие слова с чужим смыслом. Его желание бралось ниоткуда, из той же пустоты оно являлось и Музилю. Инженер и философ, он вслух утверждал, что пишет, повинуясь аналитическому и этическому назначению, но правда лежала на пласт глубже, не заключая в

себе познавательной и моральной телеологии. Он сочинял потому же, почему умерщвлял Моосбругер, и если миссия душегуба лишь условно оборвалась тюрьмой, то и развитие Музиля не предполагало последней черты. В оригинале роман насчитывает пять томов, в черновиках найдено более ста вариантов окончания книги, не имевшей шансов на завершение; вероятно, это самый трагический опыт тотального текста в литературе XX века. Тягчайшее намерение критицизма и веер изящных утопий, каковы, например, утопии точной жизни, эссеизма и солнечных кровосмесительных островов, где инцест — только следствие избирательного сродства характеров и натур, а над всем этим изобилием возвышается самый несбыточный замысел — утопия текста, не сознающего, как дойти до конца. Убийца, тонкий артист в своем жанре, оценил бы остроумие этой находки. Показав себя в образе преступника, Музиль прояснил, чем для него было искусство: трансгрессией, нарушением законов, сумасшедшим желанием. Он мыслил писательство как идеологию несвершаемости, ради аккуратных, законченных томиков не стоило надрываться и умирать. Писательство было кощунством, архаическим рецидивом, но если бы, говорится в романе, народы как некое целое могли видеть сны, они бы увидели Моосбругера, т. е. художника. Для этой книги недостаточен даже титул «великая», старорежимный эпитет «сверхчеловеческая» подошел бы ей больше, а в том, что читают ее не очень охотно, виноват, разумеется, автор. Беспощадный и к интеллигентному потребителю, он обрушил на него глыбу идей, которой можно завалить орду Полифемов.

Говард Филипп ЛАВКРАФТ (США)

Избранная проза

Отличие его от предшественников выступает с рельефностью каменноликой химеры. Старые мастера устрашающего повествования сообщали жизненным коллизиям статус бесспорного первородства и первопричинности по сравнению с ужасом (horror), секретируемым этими обстоятельствами. Универсальное вещество существования, из которого сделано все, с чем приходится сталкиваться человеку (и он сам в том числе), заключало в себе и эликсир ужаса. Иными словами, horror в прозе предтеч был частностью внутри того общего, коим считалась Жизнь, он был одним из соков, бродивших в ее теле наряду с другими важными жидкостями. Напрашивается возражение, что черный жанр в диапазоне от Радклиф и Льюиса до Эдгара По помещал чудовищное и мистериозное в центр своих построений, но это диктовалось имманентной логикой самого жанра и не

являлось следствием непроницаемо-черного миросозерцания, автономного от технических требований определенной поэтики и готового заполнить своей беспросветностью все без исключения литературные формы. Horror для Лавкрафта — самовластительная субстанция, не извлекаемая из мнимо превосходящих ее и мнимо предшествующих ей жизненных ситуаций, но объемом и наполнением равная всей астрономической сумме возможных в мире ситуаций, равная этому миру, в котором нет ничего, кроме ужаса. Всецело слепленный из жути, ставший тотальным кошмаром и наваждением, в чьей реальности не приходится сомневаться, мир уже не имеет повода для внутреннего беспокойства, тревоги и страха. Он гомогенен и гармоничен, он индифферентен, как сам постоянно взволнованный Лавкрафт и его фанатически-бесстрастный космос: «Я индифферентист. Я не собираюсь заблуждаться, предполагая, что силы природы могут иметь какое-либо отношение к желаниям или настроениям порождений процесса органической жизни. Космос полностью равнодушен к страданиям и благополучию москитов, крыс, вшей, собак, людей, лошадей, птеродактилей, деревьев, грибов или разных других форм биологической энергии».

Луи Фердинанд СЕЛИН (Франция)

«Путешествие на край ночи»

Известно достаточно случаев, когда впечатлительным читателям после знакомства с его книгами остальная литература казалась ущербной. Сегодня эта реакция наблюдается реже, чем полвека назад, но каждый, кого распирает потребность выхаркнуть отвращение к бойням, колониальным паскудствам, тупому труду, хамству начальства, так изблевавшись, чтобы ни разу в четырехстах долгих страницах не сбиться с гиньольных лиризмов презрения и высветить нежную душу, пятнаемую сальными взглядами, — этот каждый поныне сверяется с лихорадочной мрачностью Края. Селин — владелец секрета, неразгаданной тайны; так ренессансные мастера, предвосхитя, какое потомство идет им на смену, спрятали свои технологии в братской могиле. Открыв книгу злобными выпадами, автор, точно Джексон Поллок, из ведра плеснувший краской на холст, до последнего типографского знака залил роман яростью и сарказмом, и что у другого писателя изнурило б сильнее трехдневного стояния в очереди, то у Селина расцвело увлекательной оргией. Как ему удалось выпрыгнуть из однообразия, он расскажет любопытным на том берегу, но не допустить ли причиной особое сцепление ненависти и любви, в

такой концентрации уже почти не встречаемых, выбитых автоматизмом насилия и мелких соитий. Оттого и исчезли революции, что для их производства нужны именно эти, погибшие чувства, отнюдь не холодное исчисленье убытков и выгод. После «Путешествия», вконец разуверенный в человечестве, от которого, будто кости и черепки в котловане первобытной стоянки, у Селина остались восклицания и многоточия графической возбужденности текста, автор опустился на самое дно войны против всех, зачав с нею выводок черных стенаний, порождений ехидны и ночи, но первый роман его — хрустальная песнь, лебединый крик ястреба на заре.

Йозеф РОТ (Австрия)

«Марш Радецкого»

История забыла, в чем были просьба и вопрошание эллинов, а иудеи, пусть блудные, во все эпохи ждали одного только чуда. Закоренелый еврей, католик и монархист без монархии, Рот склонился над австро-венгерским государем, безутешно выискивая в останках его приметы воскрешения праха, под сенью коего, когда был он живой и властительной плотью, в спокойствии жили народы («Самым сильным моим переживанием была война и гибель моей родины, единственной, которая у меня когда-нибудь имелась: Австро-Венгерской монархии»). Он не нашел этих примет. Напротив — труп все больше накапливал смерть, стервятники уносили в клювах куски, а внутренности подтачивало время; потом и оно высохло от безразличия. И Рот понял главное: не в его силах вернуть Франца-Иосифа, но зато он может справить печаль, по всей форме утрат снарядив своего господина для загробного странствия, и это его слезным даром император будет оплакан так трепетно, как не оплакала бы покойного и смуглая девочка, царица Египта, положившая в усыпальницу, в память оборванной юности мужа, букетик цветов. Непокрытою головой чувствуя галицийский сеющий дождь, перед штабами, растерявшими чертежи своих действий, он, штатский отверженец, в сдержанном регистре сказителя, у которого не будет даже лишений, ибо все у него уже отнято, исполнил слово о погубленной имперской судьбе, дунайском расколотом счастье, где жизнь росла из семени надежды, — и дождь не смыл этого чуда, не изгладил той речи, и в каменной гробнице государь на мгновение проснулся в своем прежнем, блистающем мире.

Генри МИЛЛЕР (США)

«Тропик Рака»

У Миллера хорошее свойство — что бы ни вытворяла с ним

жизнь, он не готов на нее рассердиться. Миллера надо прописывать как лекарство от сплина. Ему уже сорок, безвестность — полней не бывает, в кармане вместо монет насекомые, растрачено даже украденное у проститутки, а он кропает без устали и, не корча маститого, с миссией, автора, успевает меж строчек пошутить и посплетничать, наслаждается дружбой, городом, женщинами, ругает изъеденный, в метастазах, бардак, но, конечно, не всерьез, потому что как у кенгуру два пениса, один для будней, другой для праздника, так у него к миру два слова: первое лицемерно-бранчливое, для отвода глаз и чтоб не сбежала удача, второе настоящее, благоговеющее к ошеломительным празднествам каждодневья. В документальном фильме он так себя и ведет — долго кряхтит на постели, будто ему опостылела собственная прокисшая мерзость, и тут же, стряхнув напускную хандру, бодрейше раскочегаривается, захваченный упоением мемуара. Добрые следователи, добиваясь смягченного приговора, уверяют, что в «Тропике» порнографии ни на йоту, но ходатайство их напрасно. Порнографии там хоть отбавляй. Ведь порно — это и радость совлеченья одежд, радость солнечных, нетающихся поз, словно аполлонический Дионис, настроив увитую виноградной лозою кифару, заголился для пляса, и веселые нищие ему аплодируют у реки, а течение этой реки и ее русло вечны.

Витольд ГОМБРОВИЧ (Польша)

«Фердидурка»

Заумное слово «Фердидурка» автор придумал и нигде в романе им не пользуется. Фабула произведения такова: великовозрастный молодой человек, ведущий запутанное повествование о своих злоключениях, волею предрассветного бреда должен вернуться за парту, оставленную им лет пятнадцать назад. Возвращение в школу означает капитуляцию, отказ от себя, это прыщи, потные ладони и дальнейшее умаление, как сказано в книге. Незрелость уродлива, хуже нее только зрелость — застылая ложь масок. Зрелое отрицает юность, с которой у Гомбровича, ее почитателя, задолго до старости сложились тяжелые отношения; об этом в романе десятки болезненных, истеричных страниц, и вместе с другими страницами они побуждают к ответственным заключениям. В XX веке было много сильных писателей, количество великих имен при скрупулезном подсчете тоже не кажется скудным. Недоставало (как, впрочем, всегда) лишь авторов сумасшедших, не обученных опираться на литературный закон и порядок. В «Фердидурке» Гомбрович — безумен. Он из тех считанных единиц, которым удалось написать

действительно ненормальный роман. Впоследствии он притушил это качество, стал работать якобы элегантней и собранней, но психопатичный абсурд неуклюжего «Фердидурки» выше опресненной неврастении поздней манеры. Писать, как Гомбрович в своем первом романе, нельзя. Нельзя даже с учетом исключительно насыщенного экспериментального поля литературы столетия, отработавшей чуть ли не все способы искривления фигур и конструкций. Эксперименты, сколько бы ни направляли их в плоскость безумия, обычно оставались в границах разума и здравого смысла — благодаря как раз вот этому отлично контролируемому и вменяемому усилию вырваться из границ. В данном же случае развертывается нечто иное — чрезвычайно обстоятельная, потрясающе выразительная и очень странная в умственном плане речь, настолько чуждая специальным уловкам предстать иррациональной и вывихнутой, что она, бесспорно, такой и является. Мутная и слепящая проза, угрожающая головокружением с потерей ориентиров.

Антонен АРТО (Франция)

«Театр и его двойник». Биография

В закромах проверенных фраз есть фраза о том, что писатель платит за свои воззрения собственной жизнью. Взрослый человек понимает: эти слова значат не больше других общепринятых глупостей, это просто пустая сентенция вроде той, которая требует от политика выполнения его обязательств, и взрослый человек, будучи человеком не только трезвомыслящим, но и гуманным, не ждет, что писатель вдруг затеет практически соответствовать декларациям о кровавой цене своих текстов и др. Напротив, в образованном, симпатичном кругу, где автору никто не желает мучений, подобное поведение было бы сочтено верхом неприличия и бесстыдства, как если бы литератор каждому из присутствующих резанул правду-матку, а затем перерезал себе горло. Неприличный Арто весь отпущенный ему срок телом и кровью подтверждал свои взгляды, и просвещенная демократия, успевшая канонизировать проклятых поэтов минувших эпох, ответила единственно правильным образом. Не убийца, не заговорщик, не вор, а философ творческих состояний, он — в благородных целях излечения от визионерства, наркотиков и низкопоклонства перед Востоком, ошибочно названного пациентом территорией священных аффектов, — был приговорен к десяти годам психбольницы и полусотне электрошоков, от которых вскоре и умер, сполна рассчитавшись за убеждения. Искусство, уподобленное Антоненом очистительной эпидемии, должно стать гнездилищем страшных снов, превзойдя

удовольствия, даруемые войной, преступлением и инцестуозной любовью. Тем самым оно уничтожит эти последние, сделает их ненужными. Искусство жестокости сакрально, антипсихологично, и галлюцинирует не личность, а сплоченная обрядовым торжеством масса, чьи тревоги насущней индивидуальных тревог. Не масса, а магма, вскипающая пузырями — видениями из начала начал: древние мифы и ритуалы еще сохранили поэзию, которая одна может разбудить летаргические толпы и дойти до «мертвецов, лежащих под горой трупов». Чумная же эпидемия, запускающая механизм искусства, вызывается истошным криком заключенного в Бедламе, и стены узилища, обрушиваясь от этого вопля, как пала Бастилия от возгласов сидельца де Сада, уже не удерживают заживо погребенного Антонена. После «Театра и его двойника» искусство, боящееся подступиться к своей исконной, заново сформулированной Арто задаче — гностическому перекраиванию материи и возведению Града (таково все нынешнее испуганное творчество), внушает жгучую неприязнь; оправдания его выхолощенным играм — нет.

Альбер КАМЮ (Франция)

«Посторонний»

Эта поэма, аскетичная и пылкая с философско-литературной точки зрения изучена до дыр, так что мы отсылаем интересующихся, например, к замечательному критическому очерку Сартра. В сартровском эссе абсурд понятий четко отделен от абсурда чувства, французская моралистическая линия соотнесена с лаконским пафосом американской прозы, искус молчанием понят как религиозный опыт и обет, и лишь одним мотивом интерпретатор вынужденно пренебрег: тогда, в начале 40-х, этот разговор был бы не ко времени, даже и не к месту. «Посторонний» — плод исторической ошибки, неувязки в хронологии и принадлежности. Эту стиховую повесть был обязан написать израильтянин — конечно, русского происхождения, а значит, «посторонний», способный голым словом показать естественность убийства «из-за солнца», одышливое затекание пространств, автоматизм уклада, склада, строя, грубость развлечений, привычку к смерти, обмелевшую любовь, неутихающую распрю наций и эту близость моря, неба и песка — да, близость моря, неба и песка в панической оправе полдня. Если б вышло то, чего не состоялось, израильская русская литература могла быть иной. Одна такая повесть обладает силой тотема, определяющего вектор племени, в ней власть над перспективой, воля к будущему. Как жаль, что эта вещь, усеянная оспинами совершенно здешних ощущений от вязкой территории, погрязшей

в случайностях фатализма, написана французом по-французски, что по-польски плавился в Израиле романтичный Марек Хласко, что в египетском соседстве живший Лоренс Даррелл хранил верность английскому языку, что с тем же языком работала танжерская компания от Пола Боулза до Уильяма Берроуза, чей «Голый завтрак» только в нашем климате созрел для сервировки — никто из них, какая жалость, не изменил своей судьбе, а нам пришлось остаться со своей судьбою.

Жан ЖЕНЕ (Франция)

«Богоматерь цветов»

«Моя тема», — шептал Андрей Белый, обуреваемый музыкой Шумана. Персональная тема увенчала Жене в доме похоти, достоинства и красоты — в остроге. Там бледные ирисы страстей, на Рождество получавшие от надзирателей пакетик соли, влеклись к фиалковым нарциссам предательской юности, одаряемым тем же гостинцем, и они оплетали друг друга, лживые вздыхающие змеи, дабы, насытившись ликованием, уснуть в сочащейся сладости приснодевственной Розы, а сверху, над золотыми языками королевского знамени, загоралась звезда. (Хочется подражать этому пурпурному слогу мечтательного блатаря, помнящего о страшной несправедливости, когда его, рожденного в августейшей семье, дождливою ночью положили в корзинке за воротами отчего замка, но только Жене умел в алхимически точной пропорции смешивать гной с литургийным распевом, добиваясь дивной риторики монарха в изгнании.) Он стремился к святости и искал ее среди тех, кого обычно называют подонками. В этой позиции выделяются две составляющие. Первая — каноническая: чтобы избавиться от греха, для начала нужно им напитаться (не согрешишь — не покаешься). Очищению неизбежно предпослан порок, и, следовательно, святой несет в себе бывшего преступника, а преступник чреват святостью. Второй, менее тривиальный аспект проанализирован Сартром в его 600-страничном живосечении личности и романов Жене: и грешник, и святой одинаково асоциальны, они стоят вне общественных норм, отменяя нормы своими вызывающими действиями. При этом жесты святого радикальней акций преступника, поскольку, в отличие от нечестивца, порвавшего с законами общества, но не с человеческим измерением, святой не принадлежит миру людей. Он соприкасается с людьми, вторгаясь в их существование, однако сам уже не является человеком. Петляющая лирика романа, точно церковь молитвой, теплым воском и слезами, полнится вестью о неизбежном пришествии к грешному поэту его святого естества — «Богоматерь» разыграна

таинственной плотью, состав которой темен, отвлечен и повинуется зароку перемен.

Герман ГЕССЕ (Германия, Швейцария)

«Игра в бисер»

Оголтелая его популярность иссякла, теперь можно спокойно перечитать. Кто чувствует значение и прелесть диады «учитель — ученик», когда послушничеству отдаются как призванию и с неотягощенным сердцем вступают в долгий плен, дабы, до крайних буквиц алфавита выполнив все предписанья духа, наставника покинуть, уйти из леса старых категорий в собственную школу, которая вновь будет взорвана учениками, — тот не оставит эту книгу. На отношениях послушника с учителем базируются Запад и Восток, спиритуально-производственный, мистико-хозяйственный, обнимающий природу, общество, ремесла диалог подмастерьев с мастерами был в центре немецкого романтизма, мечтавшего о возвращении средневековых корпоративных вертикалей, а в середине XX столетия эффектную вариацию этой темы дал неоромантик Гессе. Фельетонная цивилизация все подчиняет своему поверхностному стилю. Культура в отместку создает кастальское убежище для герметичнейшей из игр — игры со смыслами культуры. Формируется каста браминов-отшельников, иерархическая секта хранителей огня и воспитателей избранного юношества, которому передаются заветы службы, заветы игры как высшего тайноведения (немало поколений богословов, музыкантов, филологов и шахматистов должно было унавозить протестантскую почву, чтобы Гессе мог написать эти страницы о нерушимой преемственности научения). Игра целиком поглощает адептов, это религия и искусство в его теургическом, окликающем богов изводе. Однако религия обязывает духовенство и к иным поступкам, она велит явить пример того, что в старину именовалось хождением среди людей. Нужно ли продолжать это ветхое поведение, коль скоро люди так очерствели; не лучше ли для их же пользы (либо не помышляя о ней) затвориться в обители, сосредоточившись на шифрах игры стеклянных бус, — быть может, область внешней жизни когда-нибудь поймет, какую ценность сберегли отшельники? Гессе по-разному отвечает на эти вопросы, но, кажется, не требует от своих героев забвения келейных восторгов ради сомнительных доблестей мирского служения. Самоубийство представляется ему более разумным и благочестивым исходом.

Герман БРОХ (Австрия)

«Смерть Вергилия»

Август приходит к больному Вергилию в наиторжественнейшую минуту их сообщающихся, соединенных уделов, когда заслуги цезаря (он даровал покой после республиканской смуты) перетекли в поэму речетворца — поэму, цель и назначение которой, как считает Август, в том, чтоб музыка великого стиха о потере обжитого космоса и сложении другого, объемлющего прежний, овеяла сверхсобытийный ритм деяний государства. «Энеида» нужна цезарю не меньше, чем легионы. Гений экспансионистского равновесия, добываемого могучим напряжением сил, он зорко распознает недостающее звено своего цельного замысла — отсутствие державно-прославляющего слова, без коего ржавеет войско, осыпается архитектура и клекот золотых орлов звучит кудахтаньем. Вергилий разочарован своим неоконченным произведением, он покушается его уничтожить. Между двумя воплощениями абсолютной власти, поэзией и государством, олицетворенными фигурами на века, происходит долгий, плывущий медленными снами разговор, возможный лишь в вечности или в империи, — этот разговор, дополненный Вергилиевой внутренне диалогичною предсмертной дремой, которую ему нашептывают духи мировых стихий (Воды, Земли, Огня, Эфира), и образует ткань романа. Современник и компатриот, сказавший, что искусство такого масштаба в Европе возникает раз в столетие, пожалуй, не особенно преувеличил. Медитативное, расплавленное слово Броха как бы нарекает родники своего предъязыкового досуществования, нисходит к темному началу голосов, в нем растворяется бесследно и, этот же чернеющий раствор кристаллизуя, разбивает кристаллы ради блуждающего сотрудничества в новых эфирных, огненных голосовых потоках — и далее до бесконечности, по кругу, покуда из галлюцинозного исчезновения и возрождения речи не проглянет ясный Символ. Он символизирует трансобъективную непреложность будущего царства, осененного познанием самого же себя, т. е. устроенного по двояковыпуклому принципу Символа — «и внутри и вовне выражает он свой праобраз, заключает его в себе, сам будучи в нем заключенным». То царство людей, пришедшее на место государства граждан.

Джордж ОРУЭЛЛ (Англия)

«1984»

На сеансе с тарелкой и столоверчением ограничусь простейшим вопросом: откуда, из каких смердящих отстойников ему, ни разу лично не убитому той чернотою, о которой он писал

без устали, пришла не политическая (о ней-то, поднапрягшись, можно было догадаться), а осязательная (пальцы, кожа) и вкусовая (рот, язык) правда обстоятельств, доподлинно переживаемых лишь в персональном опыте, — крошащиеся сигареты, подгнившая капуста, грязь, холод, недолеченная хворь, вся эта прорва нищеты и ущемлений, известная насельникам на тысячу замков закрытых обществ, но не ему, свободному и в бедствиях, в неповторимо поперечном выборе беды и способов сопротивления. Безвыходный роман поражает не своими знаменитыми пророчествами и гиперболами, а беспрецедентным даром автора так опрокидываться в ситуации, тактильно никогда им не изведанные, что потерпевшие и очевидцы удостоверяют правильность картин, зловещую точность психосоматической пластики. Не могу взять в толк, и никакие факты оруэлловской биографии не прибавляют понимания, где именно уразумел он, что читатель запрещенной книги ее читает не затем, чтоб вызнать спрятанную тайну (она давно известна — не уму, так интуиции, инстинкту), а ради подтверждения своих догадок о существе утаенного, что сила этой книги в ее банальном соответствии коллективному сознанию униженных. Это частный, из множества близкородственных, пример эмпатии, их можно зачерпывать пригоршнями. Превосходно сказано, что Оруэлл был единственным писателем, который без поддержки и страховки довершил работу, на полдороге брошенную погибшей и смертельно струсившей русско-советской литературой. Еще мне очень нравится иррациональное сравнение его романа с поэмами Лотреамона. Они похожи, как один страшный сон похож на другой.

Хуан Карлос ОНЕТТИ (Уругвай)

«Короткая жизнь», «Верфь»

Говорят о социальной подоплеке его сочинений; столь же убедительна экзистенциальная их трактовка. Обе равно неплодоносны. Произносить сегодня такие оскудевшие слова, как «социум» и «экзистенция», — значит соглашаться с пустотой, с растратою так называемого смысла и невозможностью им наделить — что именно? Да хоть бы Это, явленное текстом, рожденное из стопроцентно южных ощущений поражения, ведь поражения и посланные им вдогонку состояния тоски разнятся даже климатически. Онетти оперирует вытяжками, дистиллятами, эссенциями южной захолустной тоски (тоже приблизительное слово, но чем-то вынужден воспользоваться). От северо-западной подавленности она отличается, может быть, тем (это гипотеза), что в помещении жарко, пахнет подмышками, в

углу громоздится кипа анархо-макулатуры, кустарное изделие сбежавших голодранцев протеста, из меблированных комнат скоро выгонят за неуплату, вяло вращаются кожаные, кактусовые без колючек лопасти вентилятора, рядом лежащая женщина изъясняется только попреками, в распивочной и борделе контингент стабилен, как зной и селитряный ветер с моря, переезд в столицу или другую страну исключен, рука держит ампулу морфия, пепел осыпается на платье, секс не утоляет, стерлось даже насилие, комментатор отмечает большую мифологическую насыщенность — вероятно, он никогда не бродил по городу пьяным, либо это повторялось с ним так часто, что обрело для него очертания мифа. Из южноамериканских авторов Онетти самый европейский, из европейского состава его выталкивает типично испаноамериканский комплекс континентальной меланхолии (еще одно клише). Перекрестье непринадлежностей — удобная площадка для этой стильной прозы о чарующем многообразии градаций безнадежности, подкрепляемой бессменным видом из окна.

Сэмюэл БЕККЕТ (Ирландия)

«Моллой», «Мэлоун умирает», «Неназываемый»

Если постепенно убирать из тела все связывающее его с обликом человека, стесав корпус до обрубка, торчащего из ящика на пустыре, а от лица оставить рот для пивных отбросов и безудержного словотечения, — наглядной станет эволюция уродов, созданных по образу Того, Кто некогда был вечно жив, но тоже умер, разложился и недосчитался важных членов. У своих героев Беккет отобрал все, кроме сознания и шелестящего языка, т. е. он все им оставил — вот это мусорное, к собственному рту обращенное говорение, тихое выборматывание слипшихся псевдофраз. Произнесение слов как последнее свидетельство анонимной жизни, и в других доказательствах своего бытия она не нуждается. Сознание отдает себя слову, которое очерчивает слабый телесный контур, затопляемый речью, а она стирает различие меж экскрементами и синтагмами — то и другое суть выделения. Речь продолжает звучать, как звучит безостановочно прокручиваемая магнитная лента (в структуру этой феноменальной прозы трудно проникнуть без учета технологических новаций столетия, нацеленных на воспроизводство и тиражирование), сознание сознает, смерть недействительна, ибо уже не раз умирала и запамятовала о том. Но память не ушла. Она позволяет зацепиться за исчезнувшую в каком-то омуте среду вещей и чувств, снова сблизиться с неразрешимостью вероисповедной диалектики, увидеть на

обочине композиции далекую мать, — пусть докажут, что распад, гниение и боль ваялись из чрева женщины. Эта память так сильна, что даже вспоминает о себе самой и, влачась по кольцам повторений, озирает устойчивость мемориальной пригвожденности к всепоглощающему настоящему, замкнутому трухлявыми досками убежища, откуда ленточным глистом выползают слова, исторгнутые неистлевшими губами. И сколько б ни пытались память обмануть, она, распутав узелки, доходит до истоков разложившегося тела: беккетовский персонаж возник от скрещения Сфинги с Эдипом, Унаследовав любознательность химеры и мудрость человека, — симбиотическая плоть совокупила в своем организме маниакальность вопрошаний с правильным ответом, сводящимся к тому, что человек, будь он на двух, на трех иль четырех, всегда чудовищен, оставлен и безумен. Ни вопрос, ни ответ более снести нельзя, и они будут длиться до тех пор, пока не свалится изглоданное ими тело, пока не выдохнется речь.

Элиас КАНЕТТИ (Австрия).

«Масса и власть»

У него есть отменный, в границах повествовательного канона роман «Ослепление», душная проза о том, как людей убивают их наихудшие страхи, и все же уместней внести в список «Массу и власть», где страх настиг не персонажей, но автора. Несколько десятилетий Канетти, отказывая себе в художественном поприще, опасаясь его вредных для аналитической мысли бацилл, изготавливался преподнести миру рациональный гипертрактат, а получил, что заслуживал, — материализацию ужаса, натурфилософский роман, поэму психозов, источаемых жаждой господства над толпами и самою толпой. Не знаю, вполне ли разобрался он в происшедшем. Истинный венец, хоть и экспатриант, забывает сон вместе с его толкованием. Определенно известно, что книга мучила Канетти до скончания дней. Он боялся ее, как колдун сделанного им амулета, в котором магия исцеления вдруг обагрилась волей к насыланью порчи, и автору действительно было о чем тревожиться помимо смешения жанров. Он справедливо считал, что, если с книгой дурно обращаться (например, держать в неположенном месте или переводить на языки кризисных государств), из нее вырвется бешенство овладевающей массами власти, так что сочинение, задуманное как метод диагностирования деспотической одержимости, станет еще одним посланцем недуга. Не сказал автор главного: это он, Элиас Канетти, сколько б ни давал предохраняющих советов, спустил с цепи нечисть истории. Хуже

того — он ее, издохшую, сызнова сотворил. Не будь его описи, никто б не услышал боевых кличей эквадорских индейцев живарос, отвергших иллюзорную веру в угасание от дряхлости и нездоровья ради живейшей реальности коллективных убийств; никто не разглядел бы в восточной щели делийского султана Мухаммеда Туглака, который, после того как из брошенной им в глотку верной смерти 100-тысячной армии домой вернулось 10 человек, назидательно казнил и этих десятерых; и уж точно все пренебрегли бы наивным самоуничтожением племени козов — уцелел только вождь, устроивший ритуальный голод. Канетти вернул своих забытых клиентов к солнцу и алчности, но даже он, годами собиравший эту прелесть по костям, не предполагал, что останки таят в себе так много злой и глупой власти.

Юкио МИСИМА (Япония)

«Исповедь маски», «Солнце и сталь». Образ жизни и смерти

В предисловиях регулярно отмечаются следующие факты. За короткую жизнь прозаик, драматург, эссеист Мисима (1925–1970) написал 100 (прописью — сто) книг и ни разу не подвел издателей — рукописи отправлялись в набор с точностью до минуты. Семь раз совершил кругосветное путешествие. Ставил спектакли и в них же играл. Почувствовал отвращение к своему хлипкому телу и за несколько лет тренировок превратил его в бронзовую плоть атлета; тогда же, сжав рукоять двуручного меча, удостоился пятого дана в кэндо, традиционном японском фехтовальном искусстве. Создал «Общество щита», инсценируя с влюбленными в него студентами суровые обряды во славу императора и армии, влачившей жалкую участь, утратившей даже прежнее имя. 25 ноября 1970 года Мисима в последний раз продемонстрировал решимость пожертвовать всем для возрождения воинской чести Японии, самурайского холодного исступления. С небольшой группой юных соратников он, классик словесности, один из самых знаменитых людей страны, церемониальным шагом вошел на территорию военной базы, захватил в плен вежливо встретившего его генерала и, отбив мечом две атаки штабистов, призвал солдат взбунтоваться против растленной демократической конституции. Четверть часа спустя, убедившись, что мятеж не удался (писатель и не надеялся на успех), Мисима вскрыл себе брюшную полость старинным кинжалом. Так умереть можно было лишь до эпохи постмодернизма или не будучи постмодернистом. Постмодерн не верит в существование внутренностей, ограничивая спектр изысканий поверхностью, кожей. В пределах данного списка

Юкио Мисима пожимает своей мускулистой рукой изможденную руку Антонена Арто — они оба заплатили в молодости по счетам самодостаточного искусства и впоследствии отказались иметь дело с творчеством, избегающим крайних поступков. Проза преодолевшего литературу Мисимы огненосна и чиста. Даже демоны искушений не имеют в ней низменных черт, обнаруживая другое измерение духовности. Читатель, обладающий благородной душой, находит в его текстах этическое оправдание своей ненависти к базарным ухваткам торгашей, которые признают только удобство и цинично относятся к возвышенным ценностям, им недоступным. Любви двоих достаточно для того, чтобы озарить бескорыстием пошлый город. Чтобы показать пример героизма, довольно и одного непреклонного сердца.

Габриэль Гарсиа МАРКЕС (Колумбия)

«Сто лет одиночества»

Отметим две непреходящие заслуги колумбийца. Во-первых, он собрал разрозненные плоды литературной концепции, откликавшейся на имена магического реализма, необарокко и пр. Словесность этого рода была и до Маркеса, теоретически к ней подступались уже в середине 20-х, главным образом европейцы (см. манифест «Четыре преамбулы» итальянца Массимо Бонтемпелли), ко времени ж публикации «Ста лет одиночества» накопилась латиноамериканская библиотека магического реализма и достигла зрелости изрядная поросль авторов, эту методологию разделявших. Однако требовался взрыв — потрясение и ярчайшая вспышка, в чьем свете кумулятивные усилия письма определились бы в связную романную философию с выжженным на ней, как на дымящейся шкуре иноходца, тавром континента, а молодые литсумасшедшие из Дома Америки предстали бы не толпой одиноких, но ренессансным поколением завоевателей, сравнимых с творцами золотого века испанской поэзии. Международная сенсация «Ста лет» распахнула грандиозные рынки для колониальных товаров необарокко и привела их сплотившихся производителей в сверкающие гостиные, где уже к ним, недавним графоманам с периферии, записывались на прием. Во-вторых, Габриэлю Гарсиа удалось еще одно чудо — подлинное соприкосновение с трепещущими тканями, которые некогда так мудро, так притязательно, так, на сегодняшний вкус, неотмирно назывались живой жизнью; в давнюю пору литературе вменялось в обязанность быть поставщицею натурального бытия, и Маркес вновь разогрел этот опыт. Прав был старый чилийский поэт в верлибре о колумбийском поэте — слово опять стало землей, стало кровью и

семенем. Из них поднялась теплая, с нестертою слизью рождения, плоть обреченных племен, погрязших в долгом, как ливень в затерянном мире, сне о любви, захлебнувшихся наитием рока, древнего рока войны, лесов, цыган и индейцев, — пальцами этой судьбы и составлен кольцевидно замкнувшийся свиток. Во главе поколения латинян, точно впереди крестного хода священник и в первом стихе повстанческой стаи крестьянский вожак, Маркес в белой народной рубахе навыпуск доныне идет (параллельным курсом шествуют еще два циклопа — Томас Пинчон и Гюнтер Грасс) поперек механической конструктивности современной литературы, где уже несколько десятилетий в моде, фаворе и славе те, кого прежде, в творческие эпохи, назвали бы имитаторами. Талантливыми, порой гениальными, но имитаторами. Мы видим прекрасных писателей, столпов профессорской культуры Эко и Павича, видим тонкого пессимиста Зюскинда и любимца эрудированных буржуазок Кундеру, но виртуозность и европейский историцизм их сочинений не помешает сказать: это гербарий, искусственные цветы, бабочки на булавках; это, в конечном итоге, профанация духа, подмена священного творчества изобретательным мастерством, но никакая мимикрия не может превратить домашнюю газовую горелку в главенствующий над морем огонь маяка. Уж лучше тусклая монотонность Нового Романа, честно посвятившего себя мертвым изображениям мертвой природы.

Карлос КАСТАНЕДА (Перу, США)

Десятикнижие

пейотль нагваль тональ чаппараль начинающий антрополог стирание личной истории пума койот грибы скажи Дон Хуан когда мы с тобою вчера парили в небесах и скакали над холмами это было такое же существование и та же реальность что и в момент когда мы ходим едим разговариваем не сомневаясь в действительности наших поступков ответный смех мага приход еще одного колдуна тайная мудрость индейцев яки пейотль тональ нагваль чаппараль безупречный путь воина дверь в иные миры внутреннее зрение преодоленье пространства и времени символический роман о страдальческом испытании учение Дон Хуана пустыня Сонора духовная пустынь монашества цепь неудач нищету нельзя уничтожить можно научить человека видению своего назначения скажи Дон Хуан где был я когда вчера ты исчез и внезапно пришел послезавтра ответный смех мага воин должен быть невидимкой стирание личной истории вечное повторение тайная мудрость индейцев яки после моего ухода ты Карлос будешь наставником пейотль тональ нагваль чаппараль

бестселлер бестселлер бестселлер густые книги заслуженна их популярность.

P.S. Два слова в заключение. Список показывает, что с точки зрения государственного представительства первенство — за распавшейся Австро-Венгерской империей, которая взрастила не только писателей немецкого языка из Вены и Праги (Рильке, Музиль, Кафка, Брох, Рот, Канетти), но и по-чешски писавшего чеха Гашека и триестинского еврея Звево, писавшего по-итальянски. Если же мы рассмотрим персональные анкеты означенных в списке авторов, то выяснится, что добрая половина из них, втянутых в мясорубку столетия, должна была применить к себе эмигрантский удел и немногие вернулись назад. Спасались от нацизма, от репрессивных латиноамериканских режимов, от коммерческой атмосферы Соединенных Штатов, уезжали из ирландской и скандинавской глуши. Двойной характеристикой — принадлежностью к погибшей империи и вынужденным (добровольным) изгнанием — отмечена жизнь многих замечательных литераторов XX века, и в том, что действие этой участи продолжается до сих пор, можно при желании найти утешение, даруемое традицией и коллективной судьбой.

P.P.S. Повторю очевидное — список, разумеется, субъективен, это так называемый личный выбор, избавленный от претензии на всеохватность. Иные достойные кандидаты были отметены вследствие сугубо индивидуального нерасположения к ним составителя, другим было отказано в почестях из-за ограниченного количества переводов или дурного их качества. В отдельную рубрику может быть вынесен Шмуэль Йосеф Агнон: в данном случае я считал неправильным прибегать к русским или английским переложениям, а оригинальный текст мне, к сожалению, малодоступен.

18. 03. 99

КОМНАТА С АЛЛИГАТОРАМИ

В сравнении с угандийцем Иди Амином заирский деспот Мобуту заметно проигрывал. Плотоядные деяния первого отличала гармония баснословного живодерства, соблюдавшаяся без отклонений от заповеданных правил обряда. Амин Самолично, вот этими ужасными руками терзал свои жертвы. Всамделишных и воображаемых оппонентов скармливал крокодилам и столь преуспел в опытной зоологии, что жирные твари уже едва снисходили к вопящим подаркам. Любопытно трактовал врачевание, повелев лекарям каждый взмах скальпеля соизмерять с государственной пользой, а иначе зарезан будет хирург, и, наконец, неистовством мысли родил военно-воздушные силы, коих парение сразило решительно всех, кто смотрел хроникальные кадры. Десятка полтора упитанных офицеров в отсутствие взлетных полос поочередно разбегались на дорожке и с блаженной улыбкой устремляли тела свои в дальний прыжок, изображавший могущество национального истребителя; когда дух народа исполняется необходимостью авиации, он созидает ее, сладко стонал дикторский голос (сцену беру напрокат у одного обаятельного пропойцы, из его книги о кинематографе, выпивке, беговых лошадях и причудах страстей).

Мобуту тоже начинал по-мужски. Щегольским клинком вычертил он в пыли, которую глотали миллионы отверженных ртов, план порядка, в словарях деликатно именуемого авторитарным, даже диктаторским, но с течением лет, робея пред окриками белого мира, потворствуя собственной нарастающей дряхлости, будто заживо сварился в мундире, и пальцы мои цепенеют, касаясь прощальной повести его злоключений, как-то гибель однопартийного строя, дележ власти с жадной сворою моралистов, бессилие наблюдателя — долог, долог свиток невзгод. Уверен, ему было бы легче, если б под звуки тамтамов кромсали его кривым ритуальным ножом. И все же память о нем напитана благодарностью — таков справедливый удел человека, чей облик оттого расточает свечение сквозь прозрачную капсулу времени, что, несмотря на жалкость финала, озарен высоким поступком, исполненным четверть столетья назад, затмившим предательские горизонты политики, не померкшим доныне. В папирусе Честер-Битти IV Британского музея, где впервые во всемирной словесности (по крайней мере нам неведомы более древние образцы) учреждено поклонение нерукотворному памятнику, сказано так: писцам не нужны медные пирамиды и гробницы прочные, имена их увековечены трудами отменными,

знаками на табличках. Творения эти лучше богатого дворца, краше надгробия во храме, полезней часовни на Западе, умирают люди, уходят жрецы, совершавшие по ним заупокойные службы, все разрушается, только письмена остаются. Согласившись у себя в стране провести бой между Джорджем Форменом и Мохаммедом Али, повелитель Заира, бесспорно, сподобился нетленного монумента. Неизвестно, чей разум указал на Киншасу и придумал устроить на тамошнем ринге торжество американской легенды, впрочем, подобные замыслы не имеют ни авторства, ни истории, они являются вдруг, из головокружительно непроглядных глубин, откуда извлекали свое Божество мистики Рейна, и, погружаясь в африканскую ночь, соединяют факельной эстафетой две тьмы. Жест Мобуту впоследствии толковали как хитрость завзятого комбинатора, в обоих станах снискавшего ласку, — потрафил белым с их римской алчностью к цирковым развлечениям, облагодетельствовал негритянскую ойкумену, сызнова неделимую, стоило освободиться колониям, вобравшую афроамериканцев, уведенных в рабство детей континента. Идейный фон тоже способствовал дивно. Плодоносила философия черного превосходства, black is beauty, антологии черной литературы открывались гимнами египтян, ибо вызрело убеждение, что именно темная раса вознесла фараонову доблесть, отпечатав свой тип в курчавых, цвета сепии, церемониях, — тонкие доводы приводились в подкрепленье внезапного гостеприимства Мобуту, а наша версия иная. Ничего не знавший о боксе, он простым сердцем человека природы восчувствовал излучаемые кулачною схваткой эманации празднества и, презрев расчеты политика, захотел увидеть чудо на главном стадионе столицы.

Ставки делались в пользу Формена, устилавшего, как написали б в старинном романе, путь свой телами поверженных. Титул завоевал он в бою против Фрэзера, то был тяжелый, гнетущий спектакль. За несколько раундов бедный Джо раз шесть или семь был посажен в нокдаун, шатаясь, поднимался он с пола, чтобы вновь распластаться у ног экзекутора, волны забвения несли его прочь, туда, где размывалась граница меж явью и сном, но боль и позор, доказательства подлинности переживания, возвращали к верному чувству события, до тех пор, пока выброшенное на помост полотенце белым прошением о капитуляции не отмерило срок: чемпиону. Далекий от мстительного азарта и сведения счетов, годы спустя любимый паствою проповедник, нравственный ритор, вития, Формен честно метил в корпус и в голову — стенобитное орудие с медной

бараньей нашлепкой, страшный, из тотемических сказок, кузнец, воплощение гладиаторской сущности бокса, которого цель не круженье по рингу, не объятия клинча, а удар, удар, удар. Неумышленная жестокость происходила из подчинения максималистской формуле поединка. Джордж словно принял обет и, с кем ни сводил его график судьбы, смысл призвания своего (пасторское будущее неслучайно) видел в прямом штурме крепости. Исповедуемая им тактика обещала, что сверху будут бросать камни, лить смолу и расплавленный свинец; он шел на таран, предоставляя сторонникам менее строгих религиозных воззрений брать осажденных измором. Проволочки, суета на подступах, охрана здоровья казались ему искажением этических принципов схватки. Кодекс Формена отвергал вымученный сбор очков, апелляцию к судьям, потную бухгалтерию, он исключал сомнение в том, насколько объявленный результат боя отвечает реальной картине его, потому что нокаут не оставлял места вариантам и разночтениям, демонстрируя осязаемость даже не факта, но истины. Последняя характеризуется очевиднейшим свойством: она убедительна и неоспорима, пластическое же ее выражение в настоящем боксе всегда одинаково — победитель возвышается над распростертым телом соперника. Формен был чистым пламенем боя, Али ринг превзошел, став одним из символов века. Он единственный из кулачных атлетов в XX столетии, кого, помимо лучей спортивной известности, коснулись крылья общезначимой человеческой славы, отмечающей действия универсальных фигур. Коллекции образов хронологически завершенной эпохи непременно числят его фотографии, и никого не коробит, что соседствуют они с портретами повстанцев, мыслителей, законодателей вкуса — статус популярных героев уравнивает их друг с другом, демократически нивелируя качественное несходство профессий. Бокса для этого мало, требовалась осмысленная кооперация с временем, с освобождающим выплеском Шестидесятых, выше всего ценивших художественное содержание личности, способность ее осуществиться в эстетике броских публичных поступков. Художник Мохаммед Али, думал он о том или нет, свою биографию строил осознанно, наделяя ее изяществом безупречного текста. Из разноцветных нитей соткал он цельную пряжу судьбы, соединив мужество, внешность, незабываемый стиль, политику, смену религии, метафоры стихотворца-импровизатора, эксцентричность, капризы, умение спорить с властями и быть их любимцем, брильянтом в короне национального мифа. Эпоха прощала художнику все, она пылко ждала от него своеволия, чередования взлетов и низвержений, ей

нравилось, когда он симпатизировал партизанам Вьет Конга, отдавался исламу, язвил в хулительных виршах соперника (точно так же поносили срамными стихами врага скандинавские воины), знал толк в бешеной саморекламе («Заир увидит величайшее чудо со дня воскресения Христа») и ни на секунду не забывал о своей роли поставщика развлечений. Али мог забыть свое первое имя и никогда — распределение социальных ролей.

Фаворитом, повторяю, был Формен, дисквалификация из-за провьетнамских, в лицо обществу, оплеух что-то в Али надломила, побеждал он труднее, чем прежде, без блеска и танца, подчас довольствуясь крохотным перевесом, как в матче-реванше с неукротимым, несмотря на увечья, Джо Фрэзером — дух этого страдальца и терпеливца не сломили бы и чугунные ядра. Пчела Мохаммеда с грехом пополам еще жалила, бабочка, казалось, устала порхать. Но к Формену он готовился страстно. Инстинкт и врожденное понимание, свидетельства принадлежности к чемпионской касте независимо от того, на каком поприще взошло абсолютное первенство, твердили ему, что для победы следовало мобилизовать все ресурсы, отладить работу в тылу, подтянуть резервные полки, а главное, самое главное — сосредоточить в себе бездонную залежь файтерской ярости и не расплескать ее до Киншасы. По приказу Али тренировочный лагерь выкрасили в серый цвет, унылая тусклость которого должна была вызывать отвращение, непередаваемо мерзкое отвращение, и в нужный момент накопившаяся кипящая пакость, взорвав организм, излилась бы на противника и спалила его. Он до одури всматривался в кинопленки форменовских триумфов, не для того даже, чтобы выискать в манере его слабину (что тут искать, стиль на ладони, со звуками гонга Джордж шел вперед и не останавливался, пока рефери не выкрикивал над трупом звонкое погребальное «Out!»), а с тою же целью — подобно жемчужине, взрастить в себе ненависть: место ей было в Заире, достигшем блистающих пиков матерого мобутизма. Через недели и месяцы он ощутил, что наполнен силой, как в молодости. Они встретились на рассвете, дикие звуки животного пробуждения оглашали тропический лес, у американцев сгустилось лучшее телевизионное время. «Ты видел меня только в телеящике, парень, сейчас узнаешь, каково это в теле», — сказал он Джорджу, когда они сошлись в центре ринга. Джордж угрюмо смолчал. Однажды я уже описал для другой надобности эту грандиозную драку, теперь опасаюсь чуть-чуть повторения слов; тогда я понятия не имел, как она проходила в техническом отношении, и сценарий наглым образом сочинил, потом обнаружил — все так и было. Речь не о моей догадливости, это неусмиренный дух бойцов

проследил за правильностью изложения. Али повел себя странно, точно заведомый пораженец с первых секунд прижавшись к канатам, Формен рванулся к нему и принялся молотить. Это продолжалось с первого раунда по шестой, публика стонала от недоуменья и горя. Формен бил, Али закрывался, все так же не отходя от канатов, иногда пропуская удар, не подавая виду, что кувалда вошла в печень или в живот. «Кончай защищаться, — панически в перерывах шептал ему тренер, — сколько можно, иди сам на него». «Отстань, — отвечал Али, — я знаю, что делаю». Всем прочим его удивительный план открылся чуть позже, раунде эдак в седьмом, когда постепенно Формен стал выдыхаться. Мощи, вложенной им в удары, достало бы для убийства десятка незаурядных молотобойцев, но Али не упал, и больше у Джорджа не было сил, вот чего загодя ожидал Мохаммед. От восьмого раунда повеяло приближеньем финала, зрители это учуяли, в предвкушении завопили. Длинная серия опрокинула Формена, на счет десять он не поднялся, и африканские степи отпели его, освещенного праздничным солнцем; «Хорошо хоть живой», — в раздевалке сказал ему секундант. «Угу», — согласился он кротко.

В наговоренной им соавтору автобиографической книге Али изложил ощущенья боксера, попадающего в комнату нокаута, — он еще не сознает фатальность случившегося и тщетно пытается выбраться из наглухо затворенного помещения. Ему чудятся дьявольские блики неона, тем более страшные, что в этот момент страха он не испытывает, он слышит визгливые завывания саксофонов и шипящее пение аллигаторов. Короче, попадает он в комнату с крокодилами, в боксерский ад, изрядно напоминающий достоевскую паучью баньку, только бесшумных насекомых Али заменил шипящими аллигаторами.

В Киншасе Джордж изведал, что есть ад побежденных, черед Мохаммеда настал позже и продолжается до сих пор. Изувеченный паркинсоновой тряской старик влачит свои дни экспонатом легендарно почившей эпохи. Но если мы раскрываем альбомы, и проглядываем выцветшую кинохронику и даем себе труд вспомнить, кем был этот эксцентрик, буйный клоун, отъявленно прекрасный артист, то проникаемся неотменимостью присутствия его среди образов века, и другие слова не нужны.

06.01. 2000

ОШО, ПРОРОК БОГАТЫХ

Ключевая сцена итальянского, когда-то читанного романа. Под благосклонным солнцем Запада, среди святых камней Европы, волшебно исчезнув из кишащей червями могилы, от столетнего морока пробуждается Достоевский и, опекаемый поводырем в разросшихся чащобах города, проницает неведомое бытие насквозь. Загляд в современность убеждает воскресшего, что, подобно любой эпохе, она педантично наследует низостям прошлого, расширяя область их полномочий. Не затянулись живосечения внешней политики, кровоточат под теми же дикими звездами балканской и азиатской тоски. Как прежде, в средоточии мирозданья работа, мир ею набит, будто непереваренной снедью — желудок обжоры, и вскоре лопнет от распирающих излишеств труда. Всеобщая мобилизация, провозглашенная в первой трети столетия, стала каменным сном миллионов, отряды сомнамбул лишь затем в механически-дерганом ритме Метрополиса торопятся к утренней смене, чтобы снова, подтверждая мрачнейший повтор, встретить ее ночь спустя. Близ проходной завода, на лестницах казенных присутствий, возле храмов торговли Федор Михайлович видит этих людей. За несвежую кожу, терпеливые руки, гнутые спины получают они пиво, газету, футбол, скороварку, посудомойку, приблизительных жен, случайных мужей, список примитивных, для плебса закрученных развлечений и соучастие в убывании жизни чрез выплату ростовщических ссуд. Он видит горные гряды товаров, чьим циклопическим изобилием не смогли бы насытиться несколько вражеских армий (Чингиз, утоляя голод солдат, давал три дня на грабеж, здесь не хватило бы десятилетий, сполна посвященных хищническому чревоугодию). Его взор вбирает бессчетность услуг, проистекающих из такого закабаленья свободой, когда она — родная сестра злому рабству, а верней, составляет с ним третье, покамест не названное вещество отношений. Циркуляция денег заменила круговорот идей, поздний капитализм, говоря негодующим слогом философа, спустил с цепи монетаристскую абстракцию, и она, оскалив настоящие клыки, догрызла остатки непосредственной человечности. Однообразие тусклых количеств, овеваемых пустотой. Изнурительная мода на модное. Усталость и разуверение, повлекшие за собой боязнь перемен — при болезненном к ним влечении. Давление большинства, варварски осквернившего лазоревые поля иерархий, ризы пурпурного строя и былую незыблемость ценностей. Эта сквозящая всюду печаль,

быстро и горячо говорит спутнику Достоевский, эти разлитые в воздухе миазмы уныния непременно должны ведь рождать и пророков, глашатаев времени, вестников избавления, и, конечно, то будут особые, очень особые вестники, в чьих душах высокая правда и самая страшная подлинность понимания сердца смешаются с ужасною ложью гуртового уловленья сердец… О, да, глухо отвечает ему проводник.

Бхагаван Шри Раджниш, впоследствии Ошо, явился на свет в середине 30-х, в маленьком индийском городке; семья, на его счастье, была состоятельной и культурной. Смерть деда, окружавшего мальчика любовью и снисхождением к его подчас опасным забавам, оказалась потрясеньем столь тяжким, что он, еще не изведавший жизни, всерьез покушался свести с нею счеты. Спасением выдалось лихорадочное поглощение книг и неудержимое фантазирование о какой-то загадочной, с младенчества приуготовленной ему власти — в ту пору он, сколько ни пробовал, не мог определить ее суть, но зато с инстинктивною точностью двигался в направлении, где уже трепетали готовые вознести его крылья. Факультет философии был милостив к любознательному и строптивому отпрыску почтенного рода, разрешив студенту в ущерб Веданте корпеть над гегельянством и неомарксизмом, а для едва оперившегося выпускника сколотив в аудитории крепкую кафедру. Раджниш недолго чаровал красноречием университетскую молодость заштатного Джапалбурга. Ему отворили уши бомбейские беседы Кришнамурти, который раскладывал веером колоду своей фосфоресцирующей мудрости, атмосфера же поклонения, окутывавшая и в старости покоряюще импозантную, как бы скользящую вдоль собственной святости фигуру учителя, позволила молодому искателю наконец уяснить предмет своей воспаленной мечты — господство над толпами, повелевание ими с помощью слова и жеста, так что он честно сказал себе: да, я хочу только этого, лишь это с детства томило меня.

Поездки вдоль и поперек Индии обернулись провалом. На его выступления приходило довольно народу, дружелюбно внимавшего еще одной ладной системе морального долга, и он был готов рвать на себе волосы, наблюдая, сколь отличается это постное действо от грезившихся его воображению картин месмерической силы и славы. Он вошел в мягкий, как вата, тупик, где вплоть до погребального костра ему была суждена неудача, ибо для него, жадного к управлению массами, полуизвестность гастролирующего полемиста означала попадание в ту же толпу — по Индии сновала прорва аналогичных скитальцев с дипломом и без. Ход наверх был заколочен, другой человек, вероятно,

смирился б, продолжив безуклонно ровный путь на поверхности, но будущий Ошо тем и не походил на других, что сызмальства умел смотреть в глубь себя и уже сознавал прекрасную действенность эксцентричных решений. Не избыток строящих козни наставников мешал ему оттеснить это воинство и перетянуть к себе паству, но ползучая бесхребетность развиваемых им, Бхагаваном Шри Раджнишем, псевдоистин и ветхий способ воздействия на духовно голодных людей, не знающих, как разобраться в куче вываленных перед ними доктрин. И покуда он сам не найдет себя в однородном скоплении тех, кто изо дня в день произносит бесплодные, в неуслышанность обращенные речи, не будет ему ни покоя, ни власти, ни чуда.

В поступке, свершенном по следам этих трезвых замет, биографы и комментаторы отмечали растерянность и утрату нитей судьбы; уважаемый лектор без малого на год обрек себя ремеслу уличного проповедника, взявшись на всех углах рассказывать любимые Третьим миром байки о нравственных превращениях. Наше мнение разнится от комментаторского — это был один из ослепительных боевых прыжков учителя с именем Раджниш. Застигнутый надвигающимся поражением, он ради того приложил к себе бродячую долю индийского ритора, чтобы обзавестись крайним, пограничным и промежуточным — между жизнью и смертью — опытом. Ему, выросшему в ласке отчего дома, а затем респектабельному, с удобствами, страннику, требовались погружение в беспощадность (за уличное существование не дают и полрупии) и жестокая проверка на прочность в канун чаемого им восхождения. Книгочею и теоретику словесных воздействий, ему нужно было в самых грубых условиях научиться убеждающей устной речи — на перекрестке, на рынке, без крыши над головой материя ее проявляется очень выпукло, и от того, удастся ли тебе завладеть вниманием слушателя, зависит, протянешь ли ты еще два-три дня. Нищее шарлатанство одних выплясывало впереди их раскаленной тени, другие вещали с припадочным упоением, третьи разрабатывали обе манеры, и единой была печаль всех категорий. Улица быстро сообщила Раджнишу, что внезапное отождествление атмана с брахманом или, в другой традиции, остановка колеса страданий возможны даже в теплом климате, причем жертвою в том числе выбирается тело, сроду не откликавшееся на приставания вирусов. Площадные ораторы болели, случалось, и умирали. Говорливое племя, впрочем, не вело счет потерям, исчезновение подчинялось тем же правилам, что и присутствие, а если б кого посетила сумасбродная мысль

разыскать бедолагу, следовало бы справиться у крыс, этих иглозубых легионеров трущоб, старательно объедавших тощий труп на помойке. На десять уличных месяцев пришлась решающая стадия созревания Ошо, он вернулся твердым, как алмазный стержень, с тремя постулатами практической веры, Во-первых, публика, уставшая от наступательных моноидей, к эклектике была терпимей, посему следовало вскипятить для нее варево из самых разных кореньев, что он и сделал, разлив по плошкам похлебку, в которой суфийские басни о дервишах и поэтах плавали с тибетским сорокадневным путешествием в послесмертии, а даосский, в обличье бабочки или философа, парадокс — с йоговскими рецептами, невозмутимей дерева и стены. Кришнамурти подсказал Ошо, как соединять несочетаемое, но ученик превзошел совестливого старика в искусстве дерзких сопряжений. Надлежало, во-вторых, обуздать уродливых демонов аскезы и воздержания, загнав их в подполье и открыв двери рвущейся на свободу плоти. Духовного просветления, возглашал проповедник, добиваются благодаря чувственному неистовству (спуститься, чтобы вознестись), и чем разнузданней взбесившаяся похоть, чем багровей и жарче огни желаний, погашаемые другими исповеданиями, тем выше воспарит идеальная сущность адепта, обретающего в сектантских радениях независимость от падшей материи мира. Белый лотос слишком долго лежал в гениталиях человечества, настало время растоптать этот ханжеский цветок, резюмировал Ошо, намекая на египетскую заупокойную церемонию: чопорные жрецы-бальзамировщики раскладывали тело на каменной скамье, крючками через ноздри извлекали мозг, а из надреза на левом боку — внутренности, позлащали ногти и зубы, смолами умащивали кожу, но главное — клали в пах кипенно-снежные лепестки лотоса, символ очищения от плотских грехов. Третий принцип гуще двух предыдущих демонстрировал способность Ошо к прозрениям. Если старые религии обращали свои послания к бедным, состязаясь в красочных, изобличавших стяжательство притчах, то новая вера Бхагавана Шри Раджниша прямо адресовалась богатым. Обездоленные участием, отвергнутые соболезнующим духом, они должны были ощутить на себе эфирную ткань покровительства и, коснувшись головою небес, расплатиться за избавление. (Рискну уподобить индийского мастера Энди Уорхолу, но и отличие выступает разительно: художник Уорхол, сделав добывание денег и славы движителем своего искусства, все-таки иронически их преломлял, держал на дистанции, «показывал» как объект среди прочих объектов поп-артной политики, а Ошо обходился без остраняющих тонкостей и прямо переводил чужое томленье в

валюту.) Но три звонких постулата не имели бы веса, не владей Раджниш четвертым, таинственным знанием — колдовской силой ловца человеков. Годами накапливалась она без большого успеха и вдруг стала хмельною, радостной явью, и вереницы страждущих со всех сторон земли повлеклись к нему за спасением.

Учрежденный в 1974 году возле города Пуна ашрам куда меньше походил на общину монашеского смиренножительства, чем на вертеп, в котором златоустый настоятель следил за правильностью оргий. Многолюдные ритуалы, напоминавшие хлыстовские исступления в корабле богородицы (глазам соглядатаев предстали мужчины и женщины, с воплями совлекавшие с себя одежды, дабы ничто не мешало им, как того требовал Ошо, постигать границы своего любострастия), были пламенной осью монастырского распорядка. Полсотни адептов образовали центр внутренней секты, еще полсотни тысяч прихожан, оставляя щедрые взносы, ежегодно навещали обитель. Отменно зарекомендовала себя молодая особа Ма Ананд Шила, столь глубоко проникшаяся стилем учения, что пророк оценил ее пыл, доверив ей руководство иностранными делами конторы. В Америке Шила вышла замуж (миссис Сильверман — так теперь ее звали) и основала в Нью-Джерси компанию Rajneesh Foundation Limited, стремительно превратившуюся в потрясающе выгодное предприятие с огромным банковским счетом. В Индию она возвратилась, понимая, что ей суждено стать ближайшей подругой пророка, и дивно с этой миссией справилась: история Ошо и Шилы достойна того, чтобы ее занесли на сексуально-авантюрные скрижали столетия, ибо в ней было все, что осеняет празднество любви, — объятия, истерика, разрывы, поединок двух тарантулов в банке и восхитительная, предрешенная судьбой неверность.

Сказка в Пуне продолжалась несколько лет, пока против обители не возвысила голос Индира Ганди, заявив, что это не ашрам, а притон, разврат и гнусные танцы за деньги, извольте рассчитаться с налоговым ведомством. В ответ Ошо улыбнулся с печальной, облачной кротостью, ровными пачками уложил банкноты и, сопровождаемый избранной кастой послушников, отбыл в направлении степного места Энтелоуп, Орегон, Соединенные Штаты. Дабы запечатлеть дальнейшее, нужна медная, вбирающая в себя долготу гласных, глотка песнопевца-рапсода, или северное (густая хвоя и лесное озеро) воображение творца волшебных одиссей, или уж гражданский темперамент обличителя гнойной роскоши; ничем таким не обладая, ограничусь изложеньем фактов. Двести миллионов долларов, несколько самолетов и девять десятков «роллс-ройсов»

удовлетворения Ошо не принесли, все было как-то мелко, плелось в хвосте мечты, и, это осознав, он начал строить собственное государство. Как такие вещи происходят, нам неизвестно, но среди убогой пустоши, к зависти Гарун аль-Рашида, быстрей, чем взмах ресниц, вознесся город солнца. Мастер обзавелся аэропортом, выводком изящных отелей, грабительскими казино и отлично укомплектованной армией, которая, охраняя весь этот блеск, надзирала за тем, чтобы на фабриках и плантациях проповедника по 12 часов в сутки вкалывали тысячи крепостных нового культа. Главным событием дня, его хронотопическим центром был обрядовый выезд пророка, ласковыми смуглыми руками сжимавшего руль лимузина, осыпаемого розовыми лепестками; слугам приходилось удерживать кричащих поклонниц, норовивших сигануть под колеса. Незлобиво настроенный Ошо вполглаза приглядывал за бухгалтерами, отдавал распоряжения громилам из гвардии, диктовал книги, изустно изрекал сентенции, на расстоянии врачевал наложением рук и уже задыхался от скуки — натура жаждала действий, да и Шила скучала.

Решено было немного развеяться, переименовав Энтелоуп в дом Раджниша, Раджнипурам, для чего требовалось сменить градоначальника, благо подходящий человек за приличную сумму брался голову положить ради заказчика. С населением, зачем-то имевшим право голоса, управились споро: иных убедили, других самую малость пугнули, а для вящей надежности, пользуясь либеральнейшим законодательством, в городок на бесплатную выпивку с наркотой созвали тучу окрестного сброда и строго наказали ему доползти до участка. Шантрапа ураганно спилась и скололась, но бюллетени в щель пропихнула. Ошо готовился получить приз за красоту комбинации, когда выяснилось, что смахнуть фигуры с доски нелегко. Убраться из Раджнипурама парни не хотели, им нравилось лежать где ни попадя, случайно возвращаясь в чувство, опять его блаженно покидая, и меньше всего входила в их расчеты работа на латифундиях просветленного. Чумные орды, обеспечившие выдвиженцу победу на выборах, заполонили городок и хриплыми воплями приветствовали Бхагавана; он сокрушенно морщился, не зная, что предпринять, Шила ярилась и кляла его за бездействие. Недолго спустя полиция собрала за чертою гротескного поселения урожай трупов: оптом и в розницу, словно опоенные жутким зельем, отдали концы несколько десятков из числа выписанных Ошо бродяг. Не обезображенные насилием, вроде бы мирно уснувшие, они сделали все, чтобы пророку с подругой стало чуть-чуть спокойнее, а вышло наоборот

— полиция заподозрила гуру, хоть не располагала уликами.

В надежде избавиться от ищеек, он сказал репортерам, что расстается с делами, даже обет молчания принимает, и действительно, выскользнул на четыре полных года, в течение коих Шила Сильверман верховодила сектой, армией, городом и восстановила против себя весь ненавидимый ею штат Орегон. То были звездный вихрь, радость, власть, то была ее «вещь», как сказали бы калифорнийские хиппи 1960-х, окрестившие этим кратким словечком состояния глубоко личной сосредоточенной одержимости. Орегон будет Раджнипурамом, кричала она, угрожая залить его искупительной кровью, намереваясь устроить в этом фермерском, тугодумном, тягуче гундосящем заповеднике прощальную бойню для людей и скотов, после чего изъяла из кассы круглую сумму и метнулась ко второму супругу в Европу, а там ее мягко выловил Интерпол. Взятая за жабры, Шила поделилась россыпью свежих подробностей, вынудивших молчальника Ошо сломать печать на устах — он обвинил изменщицу в поругании веры, учреждении коммуны насилия и покушениях на его, просветленного, жизнь, оросившую благодатью сонмы скорбящих, труждающихся, обремененных; подруга опровергала пророка на глянцевых европейских страницах, сардонически припоминая детали.

Грязевые потоки мемуарных свидетельств уже слагались в прелестный роман, зачаровывающий, как переписка двух ядовитых растений, но были прерваны вторжением в Раджнипурам бригады спецагентов, посланцев западных неправедных судов. Список преступлений, прибитый эмиссарами вражды к вратам его палат, отличался эпической полнотой, любого из этих грехов достало б для пожизненного осуждения не только мелкой сошки. Упрямец сопротивлялся, чередуя бешенство отпора с публичным покаянием — бросал в костер свои опусы, колотил себя в грудь, распускал провинившийся ашрам, чтобы собрать его на дотоле неизведанных в религиозной практике началах (расплывчатый, для отвода глаз набросанный эскиз коммунхоза не претендовал быть жизнестроительным базисом еще одного распутного фаланстера, но следствие, чего и добивался Ошо, напугалось изрядно). Осенью 1985 года его взяли с остатками секты в американском провинциальном аэропорту, накануне вылета черт-те куда, версии разнились. Однако тот, кто рассчитывал запросто повязать Бхагавана Шри Раджниша, не на такого напал. Втридорога купленные адвокаты отстояли Ошо, дело свелось к чепухе — условному сроку и смехотворному, по доходам его, штрафу, а также к изгнанию из соединенных карающих штатов, смертельно ему опротивевших, и он налегке, с

не отлеплявшейся от него ни при каких изворотах судьбы группой адептов махнул на Крит, в деревню Агион-Николаос, по иному поводу воспетую в русских стихах. Через считанное количество дней поднабрался, подъехал народец, внешне все было как раньше, в благословенный период безумств: церемонии, проповеди, оргастические обряды — и все надломилось, зачахло, высохло вдохновение, спекся кураж, а сам распорядитель торжеств разительно походил на трагически посерьезневшего Чичикова из Второго, не меньше, чем Первый, великого тома, когда после острога не радовал Павла Ивановича даже фрак чудесного пламени с искрой. Крит оказался предпоследней станцией Ошо, уже никто не хотел его привечать. Еще поблуждав по свету, Раджниш вернулся туда, откуда начал маршрут, в Индию своего увядшего духа и окончил повесть в дремотной Пуне, на стылых углях обители. Десять лет прошло, время почтить.

Ну вот, нашел крайнего, Ошо не самый дурной человек, были и хуже, укоризненно покачал головою приятель, углядев на редакционном экране строки добиваемого мной материала. Я и не спорю. Раджниш, если допустимы сравнения, для меня, например, предпочтительней застыло надменных, имперских деспотических чудовищ Хаббарда с Муном: настоящий художник, он не стеснялся веселия, клоунады, ярмарки и базара, раскрепощенных гиньолей и оперы-буфф (искусство всюду, где ощутимо усилие стиля), а пронзительно-грустный финал возвращает его в человечество, от которого он был так ужасно далек во всем, что касалось воли, желания, дарований и в котором так непоправимо нуждался для осуществления этих качеств. Порождение не столько традиционных основ индийской цивилизации, сколько современного Третьего мира, успешно торгующего, помимо бросовой рабочей силы, назидательными историями о путях спасения, китчевой мудростью, популистским спиритуализмом и роевыми способами жизни, Ошо гениально сбыл этот товар сверхразвитым институтам западного потребительства. Раджниш растворился в них наподобие царской жемчужины в кубке вина, став одной из эмблем именно западного универсума последней четверти XX века. Язык нравственных притчей, избранный им для доходчивости, был языком символических обменов постмодернизма, он усвоил его с тем же естественным, творческим, созидающим новые формы иностранным акцентом, с каким африканец Апулей воспринял латынь, обогатив ее своей жовиальною пышностью, а провинциальный еврей Роман из Бериты-Бейрута — гимнографию Восточного Рима, в коем прозвали его Сладкопевцем.

«Отсчитайте десять лет от кончины, и тогда я приду», — обещал Ошо сподвижникам. Если так, значит, ждать осталось немного.

17. 02. 2000

ДЛИННАЯ АНФИЛАДА ФАНТАЗИЙ И СТРАХА
Беседа с Ильей Кабаковым

— Хотелось бы начать разговор с так называемого «кризиса репрезентации», исчерпанности выставочного принципа. Причем я имею в виду не только собственно изобразительное искусство, но и театр, кино, вообще все, что связано с демонстрацией, показом чего-либо неподвижному, невовлеченному зрителю. Тому, кто так или иначе внедрен в реальность, в ней действует и ощущает ее давление на себе, трудно воспринимать искусство как нечто огороженное и укрытое в резервации, отделенное от зрителя рампой или невидимой, охраняемой законом преградой. Такому человеку мало отстраненного эстетического созерцания, ему необходимо участие в художественном происшествии, необходим опыт пересоздания своего существа. «Улица» сегодня опять кажется интересней искусства, любой формы дистанцированного показа именно потому, что она по-прежнему делает из зрителя соучастника…

— Речь, вероятно, идет о зрителе, который понятия не имеет о том, что ему ненароком предстоит увидеть, и потому не знает, каким боком к этому объекту повернуться, как подойти к нему. Так что если сама вещь не спровоцирует некую экстремальную ситуацию, то внимание этого человека не будет задето и он попросту пройдет дальше. Предполагается, что человек этот совершенно случайно заглянул в места культурных отправлений: шел на базар, заметил, что дверь открыта, ну, и решил заскочить. Осмотрелся, убедился, что ему тут все непонятно и неинтересно, после чего снова отправился на базар. Такого зрителя не существует, поскольку в художественные институции — а искусство функционирует только в художественных институциях — заходят лишь те, кто отлично знает, чего именно им следует ожидать. Поэтому сам акт открывания дверей в институцию означает, что человек на время отказался от своих житейских потребностей, от сидения в кафе например, и пришел сюда с полным пониманием, совсем не случайно, внутренне согласившись с предложенными ему правилами. В этом смысле ситуация ничем не отличается от прихода на стадион или в цирк. Купив билет в цирк, человек не думает, а чего это я, дурак, сюда попал, даже деньги заплатил, пойду-ка я дальше — такое незаинтересованное, бродячее существо в художественных

институциях неизвестно. Но известны особые жанры визуального искусства, в которых художники работают с неподготовленным, сырым зрителем вне рамок художественных институций. В частности, жанр свободных акций принципиально заключается в том, что работа происходит вне институций, вдалеке от них и с неготовым к этим провокационным действиям зрителем, не подозревающим о том, что перед ним художественная акция. Это отдельный, специальный жанр с уже длинной традицией и бородой. Все же остальные виды художественной деятельности, на мой взгляд, полностью оторваны от действительности. Открывая дверь и входя внутрь, человек отрешается от житейских соображений, если, конечно, он не остается в положении того соглядатая, который, смотря на балерину, думает, а сколько ж она, блядь, денег получает и кого, интересно, обжулил художник, чтобы повесить сюда свою картину. Но такой зритель должен быть вычеркнут из обсуждения.

— Однако я говорил о зрителе, который прекрасно понимает, чего ему ждать в культурной институции и который с какого-то момента перестает принимать правила игры, лежащие в основаниях этих резерваций. Он только и жил искусством, но искусство становится для него непитательным в сущностном смысле. И дело не в качестве того, что выставлено, — хорошо оно или плохо, а в самом принципе выставочного показа, когда зритель больше не может быть всего лишь наблюдающим субъектом и нуждается в иных, действенных формах участия в том, что ему предлагают для рассмотрения.

— Здесь, с моей точки зрения, есть некоторая ошибка. «Искусство», «жизнь» или «космос» — это пустые, бессодержательные понятия. Фраза «Я пошел в музей смотреть искусство» заключает в себе лживый посыл, это все равно что сказать: «Я пошел в театр смотреть пьесу». В театр не ходят смотреть пьесу, а в музей не ходят смотреть искусство как таковое, искусство вообще. Что-то меня может в музее не устраивать, не цеплять, какой-то определенный театральный спектакль может вызвать раздражение, но заявить, что искусство мне надоело тотально, означает лишь одно: я вошел не по адресу. Потому как невозможно сказать, что мне не нравится театр вообще или что меня в целом не устраивают культурные институции. Нет, это некорректная постановка вопроса, и она говорит не в пользу того, кто такими вопросами задается, свидетельствуя о неквалифицированности, снобизме или тупости этого человека, о его особого рода психологических установках.

— Для вас существует в работе такое понятие, как «реальность»?

— Я давно решил, что та область, которой я занимаюсь, никакой связи с действительностью не имеет, это, скорее, фантазии, или, лучше сказать, образы фантазий. Надо заметить, сами авторы довольно строго дифференцируются по двум типам. Первые оперируют фантазиями, рождающимися в призрачном мире их сознания и воображения, вторые же полагают, будто они точно изображают то, что воспринимают глазами, ушами, носом. Эти типы, повторяю, строго различаются, но оба они имеют весьма косвенное отношение к «действительности». Когда художник утверждает, будто он что-то отразил в реальности, интересуется ею и чем-то ей обязан, это говорит о нем нехорошо. Художник существует в символическом мире, в реальности жанров, художественных институций, но в этой совершенно особой, другой реальности он чувствует себя достаточно свободно, он реализуется в ней.

— И тем не менее где помещается то умопостигаемое общее пространство «реальности», в котором вы обитаете не только как художник, но и как человек, перетекая из состояния производителя в состояние частного, житейского существования и наоборот? Где происходит этот круговорот и завершается цикл, чтобы начаться заново?

— На этот вопрос можно ответить просто. Так случилось, что я очень рано попал в художественную институцию — художественную школу. Я ее окончил, и весь мир мой был ограничен этой школой, но не как жизнью, а как той деятельностью, которая там происходила: я должен был рисовать. Действительностью были рисунки, та мазня, что я воспроизводил по школьной программе, и цикл, состоявший из задания, фантазии, изображения и вывешивания на стенку, уже в отдаленном детстве полностью описывал для меня реальность. Потом я перешел в другую художественную институцию — художественный институт, после в течение тридцати лет делал то, что делал, показывая это друзьям, и наш маленький мир тоже обеспечивал цикличность производства каких-то вещей и их показа. И вот уже девять лет я на Западе перехожу из одной художественной институции в другую и везде занимаюсь тем, чем занимался в глубоком детстве. Я фантазирую, затем реализую проект и его показываю. Таким образом, вся моя действительность, весь ее цикл, весь этот перпетуум-мобиле всецело совершаются в границах художественных институций, что я считаю своим величайшим, безумным счастьем. Мало того, я убежден, что эта реальность тянется на протяжении времен, подобным же образом работали в институциях искусства и прошлые художественные существа, то есть временной срез моей

жизни встраивается в длинную анфиладу фантазий других людей, и этот процесс, вероятно, должен происходить и в будущем. Иной реальности я не знаю, только о ней я могу говорить.

— Заползают ли в нее какие-либо сегменты других миров, допустим, социального или политического?

— Это не миры, а иллюзии, я пользуюсь ими как материалом для своих фантазий и отдаю себе отчет в том, что за институциональной действительностью ничего нет. Тут сходство с мирами Кафки, Пруста, такими огромными собраниями, которые сегодня назвали бы виртуальными, но я повторяю: то, с чем имею дело я, — это миры локальных художественных институций, вот что чрезвычайно важно. Я считаю, что искусство существует только благодаря институциям, которые изменяют свои материальные или функциональные позиции, устаревают, эволюционируют, трансформируются, но в целом процесс продуцирования фантазий происходит только в этих границах и по-прежнему сохраняется в них.

— Иными словами, ни в какой другой форме искусство не может проявиться, по определению, это практически несбыточно, как сухая вода или смысл вне высказывания?

— Да, именно, прямого отношения между зрителем и производителем не бывает.

— Продуктивна ли тогда сознательно, отрефлексированно утопическая попытка создания неинституционального искусства, ставящая своей задачей не столько достижение невозможной цели, сколько решительное изменение облика самих институций, выведение их из нынешнего автоматического режима?

— Ребенок не подозревает, что когда-нибудь женится, но придет свой час, и он обнаружит себя женатым, или замужней, и родит нового ребенка. Человек полагает, что его деятельность, в том числе сексуальная, является совершенно неповторимым, глубоко личным процессом, однако настанет срок, и он поймет, как прочно укоренен в социальной парадигме под названием «брак» или в какой угодно другой. То же и художник. Он ищет внеинституционального контрагента, рассчитывает на беседу с Божеством, с самим собой или каким-то понятием наподобие родины, но самое интересное, что конец этого проекта, этого движения неизменно оказывается институциональным. Посмотрим на всех деятелей русского авангарда, 20–30-х годов, хотя пример, конечно, не самый лучший. Начиная всегда с абстрактных идей, с обращения к абстрактным будущим понятиям, все они жесточайшим образом завершили свои программы в пределах институций — с жаждой обладания ими,

формируя их, владея своими учениками, строжайше расписывая правила поведения и функционирования.

— Вы отчасти касаетесь и сотрудничества их в социально-политических институциях?

— Нет, я крайне далек от этих широких панорам, поскольку они — плод фантазии, и всегда говорю только в пределах художественной практики.

— Слово «метафизика» обладает для вас хоть каким-то содержанием?

— Все, наверное, имеет свое содержание…

— Сегодня оно для вас пусто?

— Не пусто, но, подобно словам «вечность» или «жизнь», это такая утопия, или, вернее, огромное поле, которое каждый волен наполнять чем-то своим, тратя на это энергию.

— Философы это слово не стесняются использовать по сей день, теоретизирующие художники еще недавно тоже его не избегали.

— Для философов это профессия, а я уклонюсь от ответа, мне трудно здесь что-либо сказать.

— За то время, что вы живете на Западе, советский мир вроде бы превратился в русский или российский. Каковы сегодня ваши отношения с этой реальностью?

— Он остался советским, я чувствую себя советским человеком и другого мира не знаю. Я выехал весь надутый советским началом, и реализация моих фантазий была связана именно с этим. В течение этого времени я выматывал, выбрасывал из себя сгустки, комки образов, которыми было напихано мое сознание, образов детских, политических, идеологических, прочих. И каждый раз я с большим остервенением, болью, злобой, слезами, с набором этих эмоций и со страшной, беспрерывной энергией переводил образы в инсталляции. Что можно сказать? Только в последний год я чувствую, что этот насос, эта безостановочно качавшая помпа дает пустые разряды, пылесос уже подбирает что-то со дна, задевает дно. А русского мира я не знаю, я родился не в России, а в Советском Союзе, там жил и принадлежу последнему этапу советской цивилизации, когда она начала закатываться, приближаться к концу.

— Глядя на ваши работы, я вижу две противоположные интенции. С одной стороны, несомненный гигантизм, да и само понятие тотальности («тотальная инсталляция») предполагает нечто подобное, а с другой — бесконечные жалобы на мусорную тусклость, унылость, жуткую тягомотину несостоявшейся жизни. Возникает такое ощущение, как если бы Хеопс, стоя рядом со своей пирамидой, сказал бы: «Да, жизнь не удалась, ни хрена не

вышло».

— Мотивом всей этой деятельности является неудача…

— *Жизнь как оскорбление?*

— Нет, неудача…

— *А куда в таком случае деть повелевание? Ведь ясно, что вы управляете этой жизнью, что вы ее хозяин. Да просто для того, чтобы выплеснуть из себя столько энергии и перевести ее в осуществление художественных фантазий, нужно обладать господским инстинктом, уметь побеждать жизнь, а не проигрывать в ней, уметь планировать ее сообразно своим нуждам.*

— Слово «хозяин» здесь трудно употребить. Дело в том, что у меня с ранних лет очень сильный комплекс неудачника, неправильной реализации, неправильной художественной деятельности. Я случайно попал в художественную школу, у меня не было к этому талантов, вообще я этого не любил — приходится повторять то, что уже много раз мной говорено. Эти занятия, таким образом, обеспечивались какими-то внешними силами, все шло снаружи, внутри не было ничего подлинного. У меня очень сильная интенция рассказчика, но все неудачники — большие рассказчики, они с маниакальной настойчивостью говорят о том, что и почему им не удалось, они роют траншею своих неудач, и это, можно сказать, бездонный, бесконечный ресурс. Тема неудачи, несложившейся жизни чрезвычайно продуктивна. Не потому, что я практически цепляюсь за эту продуктивность, но потому, что она хорошо питает. Она держит в себе ощущение страха, а страх — это осторожность, внимание к результату, и каждый результат отравлен, поскольку он в начале и в конце был неудачей. Это неудача в каком-то большом смысле, но радость оттого, что ты хорошо рассказал, не снимает ни неудачности темы, ни общей неудачи всего замысла. Существует понятие великого замысла, это величие замысла тоже присутствует как некая идеальная парадигма, однако и она заведомо неудачна, потому что тебе не удастся сделать того, что совершают люди, реализующие большие параболы, как, например, Вагнер или кто-то еще. Основная тема, таким образом, — рассказ о неудаче, причем сама неудача проявляется двояко, как личная и общественная. Советский человек гармонично устроен в том смысле, что он неудачник снаружи и изнутри, он выступает тут как типовое существо, а не как неудачник в конкретной среде. Очень важный момент заключается в том, что неудача понимается отнюдь не в материальном, физическом или в социальном плане, поскольку тут все обстояло нормально, человек зарабатывал деньги на детских иллюстрациях, имел мастерскую, а в другом, более общем виде. Речь идет о неудаче по отношению к своим

планам, возможно, по отношению к своему «сверх-Я», но такая неудача хорошо обеспечена неудачей страны в целом — советский проект есть общее поражение замысла, обе эти неудачи соизмеримы. Вторая сторона дела связана вот с чем. Я убежден, что все люди спрятались, внутри каждого живет спрятавшееся существо, но спряталось оно все-таки не по-настоящему, не окончательно, и все время эдак жалобно ноет, критикует и не соглашается с человеком, который функционирует в жизни. Неважно, как действует наружный человек, удачно или неудачно, потому что человек спрятавшийся, именно в силу того, что он принципиально спрятался — а в жизни можно только спрятаться, — всегда ноет и стонет изнутри, и даже не ноет, а скулит, пищит. Вот это интимно пищащее «я» очень важно для меня; обычно продукция развивается, все вокруг продуцируется и расширяется, а это крошечное пищащее существо никак не связано с расширением и продолжает жалобно скулить в каждом узком месте.

— *Но это уже не собственно советский человек, а, скорее, человек как таковой…*

— Да, совершенно верно, я думаю, в любой эпохе кто-то спрятался и пищит. Может, тут что-то еврейское, загнанный Мотеле, который в каждом из нас сидит и скулит, хотя он скрывается в любом человеке, любой национальности. Любопытно, что, когда ты делаешь работы, ты обязательно должен какую-то ноту обратить к этому пищащему существу, тогда вызывается контакт, что-то в этот момент исходит из другого спрятавшегося. Люди благодарны за это. Никто не благодарит тебя за то, что ты показываешь жизнь, но вот дотронулся до пищащего — и возникает нота контакта, общения. У музыкантов часто это бывает, у скрипачей, например, когда кто-нибудь из них издает звук, что называется, переворачивающий душу, а перевернуть — и означает дотронуться до спрятавшегося и пищащего. Это и есть человеческое.

— *Повсеместно говорится об исчерпанности большого культурного круга, цивилизационного витка, о завершении великой эпохи, что ощущается как бы физически, зрительно и тактильно. Так, русские символисты утверждали, что зори в 1900 году светились иначе, чем прежде, и дело, наверное, не в числовой мистике…*

— Как ни странно, я верю, что единица с двумя нулями — это не случайно и что-то действительно заканчивается в пределах всего столетия, так мне кажется, хотя, может быть, я ошибаюсь. Да и сам постмодернизм есть обратная сторона моста: в начале моста, в эпоху модернизма все шли наверх с какими-то

ожиданиями, потом была средняя часть, топтание на месте и утрамбовывание, и вот с постмодернизмом связано симметричное завершение. Опять-таки речь идет исключительно о художественных институциях. Заканчивается, да, заканчивается эпоха, и все те слова и вопросы, что были произнесены в начале, вновь поступают в мясорубку и вторично прокручиваются, обыкновенно со знаком понижающей рефлексии и оценки — это, конечно, трюизм.

— Позвольте поймать вас на слове «постмодернизм», которое приелось до полной невыговариваемости. В свете того, что вы сказали, его можно трактовать как форму оперативной эсхатологии?

— Мне нелегко с этим термином, я понимаю его как поле или тип сознания, резко отличного от модернистского, и известно в чем. Повторить, разумеется, можно: отказ от поисков истины, от владения другим человеком, отказ от владения миром. Для меня тут очень важный момент, потому что это время диалога, беседы с другим человеком, в данном случае со зрителем, когда оба мы ничего не знаем, но нам есть о чем поговорить, и можно установить доверие. Хорошее время, ориентированное на доверие, а не на предлагание, получение и всякого рода профетизм.

— Что такое для вас успех и как вы соотноситесь с темой успеха?

— Тема эта важна, успех должен быть, причем необходимо иметь успех у тех, у кого ты хочешь его иметь. Вообще говоря, все действуют с успехом, это нормальное завершенное состояние, нет людей неуспешных, проблема только в том, что мы хотим иметь успех не совсем в том месте, где мы его получаем. Успешность у определенных лиц — это не успешность у институций, успешность у институций — это не успех в большом, длинном времени, как говорил Бахтин. Везде успех подмывается, скользит, нет гарантий этого дела, нет, повторяю, гарантий, но как цель работы и как цель, что прежде всего, остаться в институциях — успех обязателен. Если ты неуспешен, тебя выгоняют из институций. Примитивно, но это так. А я хочу остаться в тех институциях, в которых сейчас работаю.

— Вас никогда не привлекала кураторская деятельность?

— Нет, конечно, у нас разные позиции. Куратор является представителем институций, а я туда принимаюсь.

— Вот-вот, именно для того, чтобы перевернуть ситуацию и хоть однажды, для интереса взглянуть на себя с противоположной стороны.

— У меня остаются на этот счет совершенно детские

переживания: я прихожу в художественные институции, я должен быть туда принят, и я должен заслужить, чтобы меня не только приняли, но и оставили. Никаких желаний встать «над», поменявшись местами с теми, кто принимает, квалифицирует и решает, у меня нет, это была бы смена ролей. Ни в коем случае, это противоречит моим установкам.

— Противоречит в каком смысле — художественном, производительном или в смысле, прошу прощения, человеческом?

— Человеческое меня не волнует, я все время говорю, что институции не есть человеческий мир. Многие художники наивно считают, что там люди работают… А это производство, где люди могут быть добрыми, хорошими или странными, но они прежде всего профессионалы, и все, кто профессионалами не являются, оттуда выбрасываются.

— Каковы сегодня критерии профессиональной работы? Понятно, что они институциональны, но возможно ли для них найти еще какие-то определения? Вопрос намеренно идиотский.

— Отнюдь нет, я люблю говорить на эту тему, она недостаточно обсуждается, мало того, она освещается с негативной точки зрения. Профессионализм в институциональной деятельности считается чем-то нравственно преступным, это традиционно для художников — рассчитывать, что вне институций существуют правильные критерии, а внутри них все прогнило, продано, омертвело академизировано. Разумеется, понятно, что я придерживаюсь противоположных взглядов: единственно живое — это институции, и только там сегодня может жить художник. Критерии же профессионализма очень просты: все нынешние нонпрофитные институции функционируют так же, как профессиональная теннисная лига или футбольные клубы. Это многоярусная и многотестовая система отбора участников, причем как игроков, так и судей — кураторов. В теннисе, например, критерии применить легче, поскольку ведущая группа игроков, имена которых занимают несколько десятков верхних позиций в рейтинг-листах, удовлетворяют полному набору параметров: никто не извинит тебя, если ты хорошо подаешь, но скисаешь к четвертому сету. Это как пилоты, которые должны пройти все тесты по всем пунктам, поскольку если у тебя слабое сердце, никто не примет в расчет, что ты здорово держишь внимание. Сегодняшние критерии профессионализма, кто бы ни сдавал экзамен — художник, куратор или директор музея, предполагают тестирование по огромному количеству пунктов, и в работе участвуют лишь выдержавшие этот экзамен по всем показателям.

— В какой момент, живя на Западе, вы почувствовали, что

входите в ту самую первую десятку, и что принесло с собой это ощущение?

— У меня нет такого чувства — должен сразу об этом сказать. Я нахожусь в состоянии экзамена.

— Объективно тем не менее вы присутствуете в рейтинг-листе сильнейших…

— Это внешнее впечатление, если приглядеться поближе и повнимательней, все обстоит не совсем так. Мне трудно об этом говорить, субъективно у меня такого ощущения нет, меня могут не принять в следующую игру, не пригласить на очередную выставку. В сущности, ведь речь идет о неприглашении.

— Сознание того, что вас могут не пригласить…

— Оно смертельно, смертельно. Ведь все мои работы связаны с продуцированием внутри институций.

— Это сознание возможной неудачи и неприглашения, хотел я спросить, сознание того, что вы можете не сдать еще одного экзамена, для вас продуктивно в творческом отношении?

— Очень, суперпродуктивно, мало того — оно единственно продуктивно. Мобилизация всех сил, в основе которой страх, а страх для меня и есть определяющий критерий. У меня были несколько работ, казавшихся мне стопроцентно хорошими, и все они не прошли, провалились, потому что имеет шанс только то, что сделано в состоянии ужасного стресса и страха.

— Существует ли зазор между вашей самооценкой и институциональными критериями приема ваших работ и если да, то насколько этот зазор постоянен и велик?

— Он существует постоянно и наполнен вот какими чувствами. В первую очередь страхами, что ты не сумеешь предложить новый вариант, а без этого предложения тебя могут в следующий раз не пустить, не принять. Далее нужно отметить, что все художественные институции представляют собой очень динамическую структуру, это гигантская шевелящаяся магма, которая каждый день в новом месте. Высказывается мнение, что институции эти безумно академизировались, застыли, омертвели и должны быть смещены, однако, с моей точки зрения, эта система не только невероятно быстро адаптируется к переменам, но и ориентирована на непрерывные изменения, на бесконечное восприятие все новых продуктов — она каждый день потребляет нечто другое и создает новые ориентации. И те люди, что находятся в этих институциях, идет ли речь о директорах или кураторах, тоже не являются постоянными. Это нанятые люди, столь же рискующие, столь же свободные и негарантированные, что и любой художник. Их гарантии заключаются исключительно в том, чтобы всякий раз, под воздействием и угрозой все того же

страха, делать только самые интересные выставки, не щадя себя, не держась за то, что они совершили вчера, поскольку вчерашний день малозначим и постоянно должны происходить смещения в пользу новых направлений и вещей. Вот этой гибкостью, мобильностью, эластичностью нынешние художественные институции отличаются от предыдущих структур. Интересно, что музеи современного искусства сегодня не только не плетутся в хвосте, отставая от динамичных выставочных залов, кунстхалле, но являются составным элементом этого общего подвижного смещения и процесса. Таким образом, у музея в настоящее время двойная функция. С одной стороны, он представляет собой скользящую, ищущую, ловящую машину, созданную для улавливания всего нового и интересного, а с другой — отбирает задний багаж, который определяется по иному критерию — впрочем, это уже другая тема. Я же хотел сказать следующее: страх, что ты окажешься неспособным предложить нечто новое, удваивается страхом не попасть в сетку розыска. Правда, невозможно все время предлагать новые варианты, и система розыска направлена уже на будущее поколение, это процесс автоматический. Однако я повторяю: мотивы страха, поиска, боязни не выдержать экзамена, а отнюдь не мотивы стабилизации, являются уделом работы в равной степени кураторов, директоров и художников. Мы сейчас касаемся только таких художественных институций, как музеи современного искусства и кунстхалле, хотя в целом структура обладает многоярусным, глубоко эшелонированным устройством и включает в себя, например, галереи, о которых я не говорю умышленно, поскольку сегодня они коммерциализовались и фактически вышли из игры, из системы поисков. Когда-то галереи вели процесс, нынче они вторичны. А дальше идут всевозможные коммерческие структуры, связанные с покупками произведений коллекционерами, отелями и так далее. Все художники имеют свои налаженные схемы, и подлинной претензией является лишь желание перейти с одного этажа на другой, но это опять же совершенно особая тема.

А.Г.: *Кто вам, сегодняшнему Илье Кабакову, интересен на Западе из людей искусства? Если взять, например, вторую половину XX века, послевоенный период, включив сюда и покойников?*

И.К.: Я бы избежал этой темы, так как плохо помню, не располагаю общей картиной и вряд ли бы смог сконцентрироваться. Послевоенная система… Дело в том, что я не знаю такого понятия — «интересен». Интересно мне все, каждый одинаково любопытен и безразличен, но я внимательно

слежу за тем, как весь этот опыт абсорбируется институциональной памятью, вот что меня действительно занимает.

— Насколько для вас продолжают быть актуальными литературные и шире — рассказчицкие, повествовательные формы высказывания?

— Можно сказать смело, что вербальные формы лежат глубже визуальных, я даже кое-что написал в этом роде. Рассказ для меня важнее показа, хотя эти методы взаимодополнительны, они играют друг с другом, да и нет у меня, по сути дела, никакого рассказа, я постоянно думаю о том, как бы его подложить под изображение, так что в чистом виде он тут не присутствует. Скорее, это рассказ в форме комментария, когда я смотрю на объект и мне что-то приходит в голову в виде некоего словесного потока. В конце концов можно сказать так: визуальная метафора провоцирует вербальные объяснения, но не исчерпывается ими, а словесный ряд вызывает ряд визуальный и опровергается им. Я нехорошо себя чувствую психически, если чего-то не расскажу, не опишу это словами, с другой стороны, есть вещи, которые невозможно описать, их можно только увидеть, а вот что ты при этом увидишь…

— Способны ли вы сегодня испытать удовольствие от чужого произведения, выполнено ли оно в слове или посредством визуальных способов выражения?

— Нет, никаких удовольствий я не испытываю. Сама работа надоела, да и вообще…

— Никакого гедонистического отблеска?

— Ни малейшего, все это из области каких-то…

— Ни от собственной работы, ни от просмотра чужого?

— Конечно, нет, вот уж о чем я могу сказать точно. Есть работы, сделанные правильно или неправильно, не более того, и удовольствие от просмотра первых — такое же, как у шахматистов, разбирающих правильно сыгранную партию. Это специфическое, профессиональное удовольствие, гедонизма в нем нет совершенно. То же относится и к собственной работе: испытываешь удовлетворение от верно найденного решения и совершенно обратные эмоции — например, страх — от решения неточного, адреналин тоже выделяется с избытком, но это особые, нимало не гедонистические ощущения.

— Что составляет круг вашего чтения, и придерживаетесь ли вы каких-то принципов выбора книг?

— Нет, не придерживаюсь, все происходит случайно, и читаю я, скорее, не как чтец, а как наблюдатель, следящий больше за автором, нежели за тем, что он написал. Мне интересно смотреть,

что именно с ним происходит, что у него получилось, при этом я ничуть не подвержен тому, о чем он пишет. Вот я читаю, например, Пастернака, но интересен мне Пастернак, а не им написанное.

— Личное знакомство с автором вам в этот момент мешает или оно для вас безразлично?

— Наверное, мешает, мне тяжело отстраниться от знакомого человека, трудно с профессионалами, которых я знаю.

— Хотелось бы услышать какие-то имена, но, по всей видимости, вы их не назовете.

— Да, это так.

— Какие типы словесных текстов вам сейчас — остерегусь сказать «нравятся», но, по крайней мере, любопытны для чтения: занимательны, небесполезны?

— Должно быть, те, которые позволяют собрать богатый материал для наблюдений за автором, те, где видна его личность, где автор просвечивает, причем в особенности тогда, когда сам-то он полагает, будто ничуть не просвечивает, непрозрачен, невиден. Этот момент интересен, на художников я смотрю точно так же, думая, что же заставило его это сделать, какие побудили причины. Косвенные, побочные обстоятельства, весь контекст в миллион раз увлекательней текста, и хотя я знаю, что вот это — хорошо написанное стихотворение, что без него остальное было бы невозможным, но дальше-то и начинается самое любопытное, начинается комментарий, который куда интереснее текста.

— Люди вам покамест не надоели?

— Лучше не будем говорить о житейской стороне, давайте держаться других вопросов.

— В данном случае я говорю о вас как о художественном производителе, для которого люди и зрители служат в том числе материалом.

— Помилуйте, лишь на них все и рассчитано, это партнерство, работа со зрителями, но не просто с человеком, а с неким полным существом.

— Соотноситесь ли вы в таком случае с визуальным образом некоего обобщенного типа сознания, которым обладает это полное, соборное зрительское существо?

— Да-да, безусловно! Во-первых, это, конечно, советский интеллигент, человек полуобразованный в самом точном смысле, не являющийся специалистом ни в чем — у меня ужасный страх перед специалистами, знатоками. Нормальное состояние этого зрителя — чем-то интересоваться, он, что называется, любит посещать концерты: музыкальная аналогия тут будет наиболее уместной. Он привык ходить в консерваторию, что не означает,

будто он умеет читать ноты и способен отличить одну сонату от другой. Такой тип — любознательный, открытый, сентиментальный — был очень хорошо представлен в Москве 1960–1970-х годов, мы все с ним общались, да и сам я считаю себя принадлежащим к нему. Второй слой зрителей — своего рода простак, обладающий незамутненным простодушием, как бы кандидством, способный непосредственно поразиться тому, что нарисовано, выставлено: надо же, как оно бывает. И третий тип — это сумасшедший, мистический безумец. Все три этих слоя и образуют тот единый комплекс, о котором я говорил.

— Этот душевно-психологический комплекс изъясняется по-русски, не так ли? А каким вам видится западный тип зрительского сознания, с которым вы работаете?

— А, любопытный вопрос… Я не знаю западного сознания, мне оно незнакомо. Я живу здесь, на Западе, но нахожусь в состоянии командированного. На любой большой выставке сегодня полагается иметь своего тунисца, своего художника из Аргентины, ну и одного русского или пятерых русских — не имеет значения, поэтому я отдаю себе отчет в том, что принят в качестве экзотического материала, которым должно располагать современное демократическое выставочное общество. Но вот парадокс: не зная Запада, я ориентирую свои работы только на западного, а не на русско-советского зрителя, я хочу понравиться и быть принятым именно западным собирательным человеком. Критерием же является то, чтобы какая-то совокупность, какой-то уровень проблем — из сложного их набора — были изложены на современном европейском художественном языке. Этот средний европейский язык должен быть понят, но понят он может быть только внутри западной художественной цивилизации, отнюдь не советской, — никаких иллюзий по поводу советского художественного мира у меня нет, да оно и ясно. Так что работы эти в принципе не могут быть показаны в Советском Союзе, в нынешней России, так как я не знаю контекста сегодняшней страны, и с точки зрения советских людей — это рассказы для Запада, ничуть не обслуживающие боли и страданий советского человека. Рассказ чужого — вот что это такое. У меня с детства это свойство, я любил рассказывать о себе чужим людям. Есть два противоположных психических типа: одни рассказывают маме, другие — соседям. Отсюда берутся энтузиазм, подробности, всевозможные метафоры, желание поглубже внедриться, чтобы тебя внимательно слушали, а внимательно слушают только чужие.

— Работы, сделанные в Москве, были адресованы идеальному Чужому?

— Идеальному чужому, конечно. Весь наш маленький круг, наша нома, был собранием абсолютно чужих, за каждым из нас стоял чужой. Попытка говорить о своем на чужом языке сопровождает меня, повторяю, с детства. А вторая надежда, что тебя будут слушать на Западе, состояла и состоит в том, что уже упомянутая тема неудачи, несчастности, спрятавшегося и пищащего существа свойственна не одному лишь советскому человеку, но любому другому, и это обстоятельство подтверждается.

— *Вы могли бы сформулировать самоощущение интенсивности, испытываемое от собственной работы, когда вы понимаете, что она удалась?*

— Да, мог бы. Это когда она вся так сбалансирована, что трудно что-либо выделить, все линии напряжены, но ни одна из них не побеждает. Напряженная взвесь, зритель осознает, что ему многое сказано, а главного голоса выделить не может. Ровный хор, многоголосье, аккорд, в котором слышны все звуки. Технически это происходит следующим образом. Некоторые художники работают из потемок, постепенно вещь приближается к свету, становится все светлее и наконец приходит к ясности — для них самих и для зрителей. Я принадлежу к другому, репродукционистскому, типу и должен сначала все увидеть в кино у себя перед глазами — где и в каком углу что лежит. Репродукция не всегда совпадает с увиденным, порой начинаешь дергаться, но в целом результат должен быть подведен к изначальному комплексу.

— *Как сюда входит смерть?*

— Естественным образом и в большом количестве. Но мы так беспрерывно работаем, что я думаю на сей счет только в связи с этим, рабочим, процессом. Страшно. И это страшно тоже.

— *Можете ли вы вообразить такую ситуацию, что через энное, небольшое количество лет вас начинает несколько меньше интересовать пристальное внимание к вам институций и те приемные экзамены, которые они вам устраивают?*

— Что будет дальше, неизвестно, а сейчас не могу. Ничего другого у меня нет. Пока это чувство не слабеет, а увеличивается. Ужас и страх возрастают.

20.05.97

ВОЗРОЖДАЮЩИЙ ИМПУЛЬС АРХАИКИ
Беседа с Владимиром Янкилевским

На перекрестке 50-х и 60-х, после десятилетий морозных ампиров, группа художников, склеенных беззаконием молодости и отзывчивостью подтаявшей московской погоды, совершила чрезвычайное дело, восстановив достоинство изобразительного русского творчества, визуальной его философии.

Они были неофициальными, левыми, катакомбными — последнее, конечно, обманчиво, ибо и поверхность плывущего времени, отпузырившись, смирилась с их жизнерадостным на ней обитанием. Много позже, в период подготовки выставки «Авангард Революция Авангард», М. Гробманом и М. Шепсом впервые было предложено обязывающее самоназвание: Второй русский авангард, диалектика престолонаследия и вынужденного разрыва с убитыми предками (между первым и вторым всегда пауза и зияние, между ними накопление голода, что отражено и в застольном обычае). Дальнейшие перипетии преемников определились настолько различно и полно, что вместе они составляют суммарный, без прорех и изъятий, биографический текст, аллегорию участи артиста и человека. Не поступившись ни единой двойчаткой противоречий, это зеркало судеб отразило раннюю смерть и приятное долгожительство, неприкаянность и ласку международной опеки, одинокое, с глаз долой, увядание и поучительно незарытый талант к растворению в метаболизме гостиных, скромную — сдавленную перегородками цеха — известность и распахнутую всесветную славу. На бесстрастных весах они все, живые и мертвые, давно уже классики, завернутые в общую ткань исторической принадлежности, плащаницу доблести поколения, которому не о чем препираться в (не)закатных лучах своих личных и коллективных деяний. Но такие весы — отвлеченнейший инструмент безразличной к метрическим показаниям вечности. Реальные чаши колеблются под неравновеликими гирьками боев за признание, настороженных или отринутых дружеств, ревнивых слежений за чужой траекторией и попыток оспорить сминающий фатум, заново истолковав его произвол.

Это биологически предуказанный удел художественной генерации, привычно стартующей союзом втиснутых в тощий паек честолюбий, но корень отщепенского группового призыва

неизбежно расслаивается на отдельные волокна и нити, и далее каждый бредет в одиночку, стремясь уяснить, что именно в памятном прошлом обусловило счастливую или горемычную странность пуги.

В независимом московском искусстве 60–70-х годов Владимиру Янкилевскому принадлежала одна из непререкаемо ведущих ролей. Сделанное им поражает размахом и тщательно выверенным исступлением, когда изящество формальных решений лишь углубляет оргиастический (в старом, обрядовом значении слова) пафос задания. Профессиональный анализ его работ автору этих строк, не обладающему ни академической выучкой, ни специально настроенным зрением, к сожалению, недоступен, и он вынужден ограничиться дилетантскою констатацией, что от картин и объектов исходят стойкие излучения справедливости, мощи и прихотливого совершенства; эманации подобного рода, впрочем, наделены самостоятельной силой внушения, обходящейся без комментаторских линз и лекал. Человек определенного места, среды, поколения, художник сберег триединый опыт этих истоков и развил его в Нью-Йорке, а затем и в Париже, городе нынешнего своего пребывания, — споря с теми, в чьем обществе начинал, сохраняя привязанность к ним. Генерация поредела, рассогласовалась, распалась, но ее абрис остался, и исчезновение ему не грозит.

Знакомство мое с Владимиром Янкилевским ограничилось временем тель-авивского интервью и несколькими часами менее строгого разговора, однако и этого срока хватило, чтобы ощутить в собеседнике то безуклонное сосредоточенье на главном, что спокон веков почиталось стержнем призвания, его безвыходным кодексом, одержимой традицией и непогрешимым каноном.

— Созданные вами образы, на мой взгляд, претендуют быть не только реальностью вашего воображения, но и настаивают на объективности своего бытия. Откуда они являются к художнику Янкилевскому? Он их придумывает или они существуют в не зависящих от его фантазии участках реальности? Говорят же сторонники логико-математического платонизма, что математики не изобретают свои конструкции, но их открывают, подобно тому, как естественники открывают законы природы.

— Буквально ответить на такой вопрос невозможно, поскольку нет черты, разграничивающей две формы проявления этих образов, но для меня всегда была важна не внешняя окончательность процесса, а то, что происходит между элементами картины, в системе ее промежуточных связей. В пределе я могу взять любые заданные мне конечные формы, дабы

затем создать именно те отношения между ними, которые выразили бы мое внутреннее жизневосприятие. Образы, складывающиеся в моих вещах, по своему происхождению дуалистические: с одной стороны, мне почти все равно, откуда они пришли, с другой — они мною лично и близко прочувствованы, они имплицитно во мне содержатся, так что иногда я их вижу во сне, а порою на улице, сознавая, что никому более в этот момент они не заметны. Так было, например, с элементами графической серии «Мутанты», когда я вдруг увидел своих персонажей, но чтобы конечные образы не превратились в анекдот, а стали частицами универсума, между ними и другими элементами потребовалось создать то взаимодействие, то поле, которое, собственно, и несло в себе жизнь, как я ее чувствую.

— Глядя на ваши работы, густо населенные чудовищами и животной машинерией, я вижу вас исполняющим обязанности странного монотеистического божества, насаждающего вавилонские или ацтекские капища, а также соприродные им языческие формы существования…

— А почему языческие?

— По ощущению. Они какие-то множественные, децентрованные, их словно еще не подчинили генеральной идее, возможно, насильственной…

— Они не множественные. Мой мир слагается из нескольких компонентов, образующих нечто целое, в этом смысле он монотеистичен. Иное дело, что он заключает в себе оппозицию универсальных начал, мужского и женского, которые, взаимодействуя через соединительную среду, и составляют его целостность. Проникновение же в мои работы элементов архаики, внешне напоминающих ацтекские, вавилонские или какие угодно иные, было довольно случайным: я не копировал древние образцы, не подражал им, а занимался другим, выясняя, где проходит граница между живым и мертвым. Осмысливая, что такое живое и чем оно отличается от мертвого, я понял: делая голову или портрет, собираясь сообщить им жизнь, не надо имитировать элементы, которые литературно воспринимаются как живые. Например, нечто треугольное с двумя дырочками, похожее на нос, — это как бы уже и нос. Для меня это было не носом, а мертвой схемой, нос для меня — процесс дыхания, глаза — взгляд, уши — слышание, голова — процесс мысли.

Пытаясь воспроизвести эту жизнь и выработать динамичную, пластическую систему, где бы все нашло свое место и обрело контакты с визуальной реальностью, я неожиданно пришел к созданию образов, похожих на архаические, и до меня вдруг дошло, что это и есть путь, которым неизменно следовали

художники, в особенности древних времен: тогда не имитировали реальность, а стремились выразить жизнь, и получались негритянские маски, получались… в общем, вы понимаете. Что бы я ни делал потом, всех этих монстров, чудовищ, я руководствовался найденным принципом, и возникали персонажи абсолютно для меня живые, но вместе с тем архаичные; уже после я понял, что архаика лежит в основе любого искусства, будучи его скелетом, подчас невидимым. Архаика есть подлинное переживание бытия, как только искусство его утрачивает, оно перерождается в имитацию внешности, в маньеризм и салон. Каждый этап искусства связан с прохождением этих двух фаз: возьмите Раннее Возрождение, выродившееся в маньеризм, или авангард, ставший салонно-коммерческой деятельностью, что мы сейчас наблюдаем. Но искусство, содержащее элементы архаики, — оно остается, ибо приобщено к глубинному измерению колодца времен, о котором писал Томас Манн, его нельзя имитировать, нельзя ничем заменить.

— Критерии разграничения живого и мертвого были вам свойственны изначально или они возникли в процессе работы? Рильке говорит в одной из «Дуинских элегий», что ангел не различает между живым и мертвым, и если это действительно так, значит, ваш способ не ангеличен, он человечен? Или это способ художника?

— Трудно сказать, знаю лишь то, что имитация внешности есть одномерность, настоящее произведение искусства представляет собою структуру с несколькими слоями, и слой внешнего подобия, актуального соответствия исчезает вместе с актуальной реальностью. Связанные же с архаикой глубокие слои, по моему убеждению, равнозначны для людей разных времен, рас и социального опыта, они универсальны. Одномерность — модель смерти, многомерность — модель жизни, поэтому все мои манекены, эти имитирующие реальность объекты в шкафах, являются выражением смерти, тогда как то, что мной создано в качестве художественного переживания, не воспроизводящего внешние формы реальности, — суть элементы живые. Живое выходит за рамки объекта, мертвое, напротив, не излучает. Чем страшен труп? Вроде бы все с ним в порядке, его можно подкрасить, но страшен он тем, что не излучает, а живое простирается за собственные пределы, существуя как излучающая энергия взгляда, энергия мысли, общения. Вот эту разницу я пытался понять как фундаментальный принцип, отсюда вышли многие мои работы.

— В таком случае, что для вас излучает, что остается живым в искусстве двадцатого века и какие художественные

феномены, некогда славные и значительные, омертвели?

— Остались, конечно, Ван Гог, Пикассо, Макс Эрнст, Магрит, Фрэнсис Бэкон. Все это сфера жизни, глубинных слоев, сфера архаики, и мысленно я могу переместить их туда, где находятся Джотто, Пьеро делла Франческа или египетская скульптура, они будут одинаково мощно звучать. Но я не могу представить там позднего Раушенберга…

— Персонально Раушенберга или целиком поп-артовскую идеологию?

— В начальном поп-арте было много довольно живых вещей, но он очень быстро выродился, коммерциализовался; я видел большую их выставку и подумал: как жаль, что это ретроспектива, отдельные работы были гораздо сильнее, а контекст обнаруживает деградацию, нет ни наполнения, ни новых идей, сплошная коммерция.

— Ваши слова о коммерции поп-артисты восприняли бы как комплимент: ведь в их программу входили успешные операции с формами и материей общества, с его мифами и символическими субстанциями, в том числе с денежной массой, это было для них свидетельством чисто художественной силы, подчиняющей себе социальный мир.

— Их программа, тем не менее, выходит за рамки искусства. Они могли поставить перед собой любую задачу — стать чемпионами, суперстарами, что, однако, не значит быть хорошими художниками. Это конформизм, удачно адаптированный к социуму и работающий в области его интересов.

— Где тогда пролегает черта, за которую искусство не должно выходить? Чего ему делать не нужно?

— Художник обязан сохранять личностную интенцию, личностную установку и следовать ей. Для меня очевидно, что каждый большой художник обладает идеей фикс, быть может, заложенной в нем генетически; потом она трансформируется под воздействием жизненного опыта, многих других влияющих факторов, но не перестает развиваться. Я думаю, что сопротивляться выходу за пределы искусства трудно. Да, это трудно, но контролировать себя можно, если есть такое желание.

— Вам это удается без напряжения или приходится себя как-то обуздывать и смирять?

— Мне это удается очень легко, поскольку вещи мои совершенно не вписываются в мейнстрим. Иногда ужасно хотелось бы, чтобы что-то купили, но нет, абсолютно не попадает, мало людей чувствуют и понимают то, что я делаю, из чего, конечно, не следует, будто я делаю хорошо. Так или иначе, моя

идея фикс с мейнстримом соотносится скверно.

— Под мейнстримом вы разумеете конкретные институции современного искусства или общий дух времени, то, что называется Zeitgeist?

— Нет, это именно институции. Я читал ваше интервью с Ильей (имеется в виду опубликованное в журнале «Зеркало» (1997, № 5–6) интервью с Ильей Кабаковым, говорившим, что искусство существует лишь в границах художественных институций, отлаженная система которых представляет собой не меньшую ценность, нежели само искусство. — *А.Г.*), у меня с ним по этому поводу давняя полемика, мы обменялись статьями, тут принципиальный вопрос. Помимо прочего Илья утверждал, что в искусстве остаются школы и направления, а я говорил, что только личности. Институции, о которых Илья пишет довольно маниакально, часто, всегда — это и есть путь на Олимп, к суперстарству, наградам. Я к такому пути отношусь очень скептически, это моя естественная позиция, не связанная ни с конкурентной борьбой, ни с выяснением отношений, так что я не склонен критиковать лично Илью или любого другого, чья судьба сложилась отлично от моей.

— Насколько я понял из разговора с Кабаковым и чтения его текстов, институции современного искусства вызывают у него скорее фаталистическую, нежели патетическую, реакцию, вернее — пафос здесь есть прямое следствие давления обстоятельств: так уж устроен мир, не бывает сухой воды и художественной деятельности вне пределов институциональных форм ее проявления.

— Напротив, я думаю, что естественный путь искусства — это путь Ван Гога, вот тип художника, быть может крайний, но истинный. Мир ведь конформистский, большинство старается адаптироваться к общепринятым правилам, чтобы нормально преуспевать, строить карьеру, но художник для меня, по определению, нонконформист — и не в том смысле, в каком это слово употребляется применительно к 60–80-м годам, когда русские художники, социально являясь нонконформистами, находясь в оппозиции к истеблишменту, эстетически были вполне конформны по отношению к тому, что происходило в искусстве на Западе. Нет, речь идет о нонконформизме подлинном, о создании собственного видения, языка, о синтезе современного и архаического внутри экзистенциального ящика, называемого мной экзистенциумом, — у каждого человека он свой, у одних он охватывает тысячелетия, у других сжимается до сиюминутных, газетных размеров. Художник, по идее, обладает максимальным объемом этого пространства, чем больше он включает в свой

ящик, тем масштабнее его жизнь в искусстве. Посему рассуждения об институциях — это все-таки социальные рассуждения. Любопытно, что почти одновременно с вашим интервью Илья опубликовал в журнале «Пастор»… кстати, вам попадался этот журнал?

— Тот, что издает Вадим Захаров?

— Да. Так вот там Илья, отвечая на анкету «Как я стал художником», напечатал текст, где возвращается к той же теме, к институциям, находящимся только на Западе, но что показательно — он неожиданно вспоминает о нашей полемике и говорит: тысячу, тысячу раз прав был мой старый друг Володя Янкилевский, заподозривший меня в коварном желании войти в эти институции. Он вернулся к нашему давнему спору — ведь я был единственным, кто ему тогда возразил, ибо это, повторяю, незакрытая тема и принципиальный вопрос о судьбе художника, в каком бы обществе он ни жил.

— Мне, как стороннему человеку, трудно судить, но иногда кажется, что этический пример жизни художника, его обращенная на собственное существование жестокость и, без преувеличения, святость, с которой он порой выстраивает свою биографию, сегодня важнее сделанного им. Этический облик судьбы того же Ван Гога сейчас знаменательней его хрестоматийных работ…

— Это путь святого, и можно замечательно повествовать об искусстве, но кто ж тебе поверит, пока ты не представишь результаты? В конце концов важнее то, что Ван Гог сделал, это свечение и атомный взрыв, а сделанное им было результатом судьбы… Тут потрясающе нераздельное совпадение — картины, жизнь, письма. В его вещах присутствует невероятная избыточность наполнения, которая и должна быть в произведениях искусства. Она была в греческой архаике, когда у скульптур отламывались руки и ноги, оставался какой-нибудь палец, молекула телесного образа и организма, но идея, благодаря этой избыточности, жила. В поверхностных структурах подобного вовсе не существует, уберите из соц-артовских вещей портрет Брежнева или жопу Сталина, и все исчезает, дело сводится к анекдоту, интересному для тех, кто вчера прошелся по улице.

— В свое время вы говорили об особом состоянии тишины, настигающем вас в момент завершения работы, — тишина как финальная константа самораскрытия в работе и свидетельство осуществленности произведения. Состояние это по-прежнему с вами?

— Да, это очень важный критерий, потому что таким образом я достигаю динамичного равновесия, позволяющего бесконечно

смотреть на вещи, бесконечно о ними общаться, убирая все лишнее, когда, например, муха, севшая на огромную, двенадцатиметровую вещь, мгновенно замечается мной как нечто инородное, как нарушительница равновесия. Быть может, этот момент и является крайне трудным для адаптации моих работ искусствоведами, которые толком не знают, на что тут нужно смотреть: ну тишина и тишина.

— Какое из искушений вы считаете сегодня наиболее сильным? Есть ли соблазн, обладающий над вами достаточной властью, способный вас сбить с избранной линии?

— Гордыня? Неоправданная гордыня? Не знаю, я не прошел через это испытание, но во мне, кажется, все довольно стабильно, чтобы его преодолеть. Мне бы очень хотелось надежных условий труда, без отвлекающих материальных забот, без мыслей о деньгах и о завтрашнем дне, мне хотелось бы хорошей мастерской, но ни отсутствие, ни наличие этих внешних условий не исказило бы моей линии, она от них не зависит.

— Этих условий у вас до сих пор нет? Как складываются ваши отношения с упомянутыми институциями?

— Никак. Мои вещи все еще не адаптированы, хотя, конечно, грех жаловаться, большинство моих крупных работ находится в солидных собраниях. Но основная масса оценщиков хранит молчание, не знает, что обо мне писать.

— Почему это происходит? Причиной тому какие-то социальные обстоятельства или, скажем, свойства вашего характера, затрудняющие общение с инстанциями распределения благ? Либо ваша деятельность интеллектуально недопонята и это препятствует ей войти в ту зону, откуда проистекают слава, деньги, успех?

— Поверьте, и я задавался тем же вопросом, я все время об этом думаю. Полагаю, большая часть людей, профессионально занимающихся искусством, — кураторы, музейщики — воспринимают искусство внешне, по определенным признакам, позволяющим его классифицировать, относить к тем или иным рубрикам и разрядам. А мои вещи, как я уже говорил, совершенно не соответствуют мейнстриму. Если бы я выставил кучу песка, снабдив ее надписью, все было бы хорошо…

— И все-таки: что такое мэйнстрим современного искусства? Обладает ли это понятие внятным смыслом, не расплылось ли оно окончательно?

— С одной стороны, расплылось полностью и никаких критериев не содержит — все критерии утеряны, царит абсолютный произвол. В то же время этот произвол стилистически определен, и можно назвать десять-двенадцать

типов мейнстрима, существующих во всех музеях и журналах по искусству. Не уверен, что смогу охарактеризовать их исчерпывающе, но мы всегда видим фотографии на веревках, кучи камней или песка с надписями, огромные полотна с одной нарисованной полоской, и типологически все эти вещи излучают мертвечину, от них ничего не исходит. Магрит, Пикассо пульсируют, но, как только ты входишь в залы последних десятилетий, залы contemporary art, на тебя накатывает мертвящая пустота — никакого контакта, гнетущее чувство. И огромное количество молодых людей, мечтающих попасть в институции, точно выбирают для себя стилистически нужные современные образцы: это и есть нынешний декаданс, салон, часто называемый авангардом.

— Корыстное намерение очевидно, но неужели все определяет только этот элементарный мотив?

— Помимо него — духовный конформизм, желание быть как все, иногда коммерчески неосознанное.

— Все же это скорее социальный аспект, но не кажется ли вам, что в самом искусстве нечто переломилось, что оно объективно лишилось пульсации — отсюда и мертвечина, возникающая с неизбежностью рока? Конформизм ведь штука извечная, он был всегда, и только конформизмом нынешнее положение дел объяснить трудно.

— Конечно, вся история человечества пронизана конформизмом, во все эпохи ему противостоял небольшой процент людей. Но вот что необходимо заметить: висящее в нынешних залах не представляет всей панорамы современного искусства, это искусство отобранное, специально селектированное, соответствующее вкусам институций, выработанным ими стилистическим образцам.

— А может, изменилась материя искусства и, следовательно, философия самореализации в нем? Не допустить ли, что пища искусства вообще уже не слишком годна к употреблению и, значит, дело не в соглашательстве, а в том, что трансформировалось жизненное предназначение тех, кто посвящает себя творчеству? Не исключено, что сам этос художественного призвания стал гораздо менее сущностным, ресурсы его израсходованы и оттого общество относится к нему с пренебрежительным равнодушием…

— Очень важный вопрос, один из наиболее радикальных на стыке тысячелетий. У меня есть ощущение, что мы переходим к новой, искусственной цивилизации, знаком ее является, скажем, гомосексуальная культура — не в физиологическом смысле, а в аспекте ненатуральности, неплодоносности, когда любовь отторгнута от рождения детей; эта цивилизация распространяется

сегодня на многие сферы, в том числе на функции искусства. То, о чем писали фантасты, стало нашей жизнью. С другой стороны, искусство, по моему убеждению, является естественным продуктом существования, не какой-то придуманной сферой деятельности, а абсолютно необходимым процессом постижения реальности, без которого невозможно присваивание внешнего мира, невозможно отчуждение этого накопленного знания в точные, объективные, научные формы. У искусства, разумеется, более широкие функции, но я касаюсь сейчас лишь этих его полномочий. Если же цивилизация действительно становится искусственной, то эта функция деградирует, хотя она все равно должна сохраниться, несмотря на агрессию в ее адрес. Наблюдаемый нами сегодня декаданс связан, во-первых, с завершением большого цикла искусства, что, впрочем, происходило во все времена, и, во-вторых, с наступлением новой эры, которая долго подкрадывалась и вот наконец со всей силой себя проявила. Совпали два значительных фактора, и есть третий, о котором мы уже говорили: произвол институций, отбирающих то, что соответствует именно их представлениям, их модели. Естественный или искусственный это процесс — трудно сказать; вероятно, кураторы и вправду считают, что безжизненность, мертвенность есть образ окружающего их мира.

— Такова всеобщая кураторская позиция на Западе?

— Более того, отбор самих кураторов, попадающих в крупнейшие институции, происходит по тому же признаку. Я знаю нескольких директоров музеев, людей живых и творческих, пытавшихся противостоять этой тенденции, — их быстро выбрасывали вон и съедали, они были чужими. Ничего не поделаешь, такова реальность, и я отношусь к ней спокойно.

— Кто вам интересен из действующих ныне художников, русских и любых других? Вопрос, я понимаю, личный, но мне бы хотелось, чтобы вы на него ответили.

— Представленное сейчас на арт-сцене — это, повторяю, результат очень сильной селекции, и я уверен, что, как и во все времена, в Нью-Йорке и Москве есть люди, являющиеся фактически художниками андеграунда.

— Предположим, что право произвести селекцию даровано вам. Кого бы вы отобрали?

— Дело в том, что в музеях и на выставках мы видим одно и то же, поэтому выбор чрезвычайно затруднен, и это дает сильное ощущение одиночества. Необходимо попасть в слои, где находятся непризнанные художники, искать нужно там.

— Эти слои сохранились?

— Да, безусловно, они существуют всегда, поэтому одиночки

непременно выскочат на поверхность. Мне кажется, происходит подготовка к взрыву, который будет связан с этапом новой архаики и — кто знает — не совпадет ли с началом нового тысячелетия, тогда их обязательно заметят и, разумеется, сразу же попытаются коммерциализировать, вставить в институции. В любом случае новый взрыв неизбежен, потому что кризис усиливается, наступит пора исчезновения всякого интереса к искусству, уже и сейчас продавать его очень трудно. Кстати, это очень важный момент — затрудненность продажи, падение цен на аукционах, торгующих произведениями современных художников. Понадобится свежая кровь, и взоры хозяев арт-рынка обратятся в сторону андеграунда.

— *Как вы оцениваете взаимодействия, возникающие между искусством рассеянных в андеграунде одиночек и групп, и тем, что можно было бы назвать радикальной политикой?*

— Я такой связи не усматриваю, это совершенно разные области. Искусство дает свободу, однако оно не агрессивно — агрессивно лишь одномерное искусство. Настоящее же творчество, углубленное в архаику и в будущее, распахивает перед нами всю широту выбора.

— *Есть немало примеров влечения независимых артистов к политическому радикализму, и не только в нашем столетии, но и раньше: французские символисты почти поголовно сочувствовали экстремистам, в одном из тогдашних художественных журналов был напечатан рецепт изготовления взрывчатки, а серафический поэт Малларме, отвечая на вопрос, как он относится к взрывам, устроенным в Париже анархистами, сказал, что не вправе обсуждать поступки святых…*

— Нет, это ведет к большевизму в искусстве, что для меня неприемлемо.

— *Вы произнесли ранее фразу, на которую я не успел среагировать: речь шла о художниках-шестидесятниках — нонконформистах по отношению к советской системе, но «соглашателях» в том, что касалось западной авангардной эстетики. Как нужно понимать этот тезис?*

— Феномен российского шестидесятничества принято рассматривать внутри забора, ограничивавшего пространство московской жизни. Там, за забором, вырабатывались свои критерии, по этой шкале, допустим, Зверев был гениальным художником, когда же мы ломаем ограждения и выходим на мировую сцену, то в одном Париже можно найти пятьсот таких Зверевых — нормальный салонный художник. В конкретной истории 1960-х годов каждый, кто не вписывался в институции советской жизни, считался нонконформистом, им был любой

абстракционист, любой сюрреалист. Но как только луч освещает свободные европейские пространства, мы видим, что этот сюрреализм насчитывает уже много десятилетий, а концептуализм ведет свою историю со времен ДАДА и давно превратился в общепринятый товар на прилавке. К сожалению, в большинстве публикаций царят путаница, подмена понятий, самозванство. Если же оценивать по жесткой шкале — не так много было в то время личностей; может, и они не слишком вписывались в генеральную западную линию, но они остались в искусстве именно как личности. Моранди тоже мэйнстриму не особенно соответствовал, а он тем не менее остался. Я думаю, такую же позицию в московском искусстве занимал Краснопевцев, или Вейсберг, или Яковлев. Трудно сказать, кто они, бессмысленно выставлять им оценки, просто они знак, которым определяется период, и я не стал бы давать ему громких названий, будь то Второй русский авангард либо какой-то иной титул. Об этом я говорил несколько раз, в частности на конференции, приуроченной к открытию музея Доджа, — там рамки нонконформистского русского искусства пытались раздвинуть чуть ли не до 1988 года. Я сказал, что даже в социальном плане нонконформизм завершился бульдозерной выставкой 1974-го — после нее независимым художникам официально разрешили выставляться и продавать свои работы — ничего себе нонконформизм! Тем не менее западные искусствоведы от шаблонов отказываться не желают, они им удобны, с этим знаменем они ходят в атаку.

— Но и для этих людей вы — знаменитый художник московского андеграунда…

— Я не понимаю, что это такое, знаю лишь то, что тот период канонизирован и у меня в этой канонизации есть свое место. До бульдозерной выставки в Москве было всего двадцать или тридцать художников андеграунда, после выставки их в один день объявилось несколько тысяч. Затем, в период перестройки и нашумевшего московского «Сотбиса», в советскую столицу хлынули западные дилеры, отбиравшие вещи двух направлений: либо удобный для Запада соц-арт с его популярной иллюстрацией совершавшихся в стране политических изменений, либо работы, отвечающие стилистике того, что уже было представлено на рынке. Все прочее, не попадавшее ни в одну из двух категорий, безошибочно отвергалось и было забыто на десять лет — в отвергнутый разряд попали Краснопевцев, Яковлев, оказался там и я. Сейчас эти десять лет закончились, прошлое исчезает на глазах, 60-е подняты, размещены под торжественным знаменем, и я, как уже было сказано, занимаю в них какое-то место.

— Несмотря на трудности с продажей современного искусства, оно не сдает своих позиций в колоссальном коммерческом механизме производства и сбыта. Как это выглядит в Париже?

— Сравнительно недавно в галерее «Клод Бернар» состоялась большая, невероятно разрекламированная выставка знаменитого Сезара. В результате — почти ничего не было продано. Галерейная публика его не покупает, основной источник дохода такого художника — или государственные заказы за очень большие деньги, или спонсоры, но не частники, а особые их кооперации, корпорации, акционерные общества, словом, масса всевозможной, как говорили в России, халявы, которой прекрасно пользуются Сезар, Арман и им подобные. Об этом во Франции был сделан фильм — про Армана и его галерейщика. Страшный, разоблачительный фильм, они оба чудовища, педантично показано, как они выглядят, выражаются, строят свое поведение, весь ужас их хитрой, циничной вульгарности, впечатление, будто снимали скрытой камерой, больше всего это смахивает на пьесу Мольера — настоящие мольеровские персонажи, два Тартюфа. В другой картине, аналогичной направленности и с характерным названием «Современное искусство — это липа», главным героем выбран Баскиа, чернокожий художник, автор граффити, работавший с Уорхолом. Пару лет назад о них было игровое кино, на сей раз документальное, и тот же сильный эффект, что от зрелища об Армане. Осознание нестерпимости ситуации нарастает, нечто должно переломиться, это невозможно более скрыть, уже и директор музея Пикассо опубликовал на сей счет несколько статей, в самых мрачных тонах обрисовывающих кризисную констелляцию.

— Присутствует ли в вашем сознании воображаемый облик собственной публики, адресата ваших посланий и обращений?

— Да, я свою публику знаю, это образ абсолютно конкретный! Люди без предрассудков, не зажатые в рамки, — их, конечно, немного. У меня были большие ретроспективы в Москве, в 78-м и 87-м, и поразительно, как четко, на две группы, будто разрезанные невидимой границей, делились отзывы. В первой собрались высказывания шизофренические, ругательные, хулиганские, непременно без подписи или подписанные так: «Женщина»; во второй — умные, интеллигентные, нередко принадлежащие зрителями в провинции, как сейчас помню душераздирающие отклики приехавших из Архангельска, они, скорее всего, и современного искусства дотоле ни разу не видели. Однажды в мою московскую мастерскую, в подвал, где на стене висел большой белый триптих, пришел с ключами и трубами

слесарь-татарин из ЖЭКа и, уставившись в эту работу, буквально остолбенел. Долго стоял, не в силах от нее оторваться, а на вопросы мои отвечал: «Ну как же, я понимаю, я тут все вижу, вот женщина, вот море». Я это на всю жизнь запомнил как потрясающее откровение: человек абсолютно неподготовленный, откуда-то из деревни, но не загороженный пластмассовой культурой, не сдавленный городской цивилизацией, с настоящим архаическим чувством — и его пробило, он понял.

На Западе публика примерно та же, что и в Москве, разве только снобов побольше, но когда я впервые попал в парижскую консерваторию, то поразился сходству: знакомые лица, похоже одеты. Мне кажется, что процент живого, нонконформистского, не убитого догмами населения всюду приблизительно одинаков, вероятно, это процент биологически заданный и оправданный.

— И напоследок: распознаете ли вы реальные симптомы гниения не только привычной коммерческой вакханалии, но и старой системы как таковой — музейной, галерейной, навек утвердившейся в неподвижности своих презентаций, и что должно случиться, чтобы функционирующий аппарат обвалился, рассыпался, рухнул, словно какая-нибудь до конца доигравшая машина Тингели?

— Должен сработать прежде всего банальный рыночный принцип, та самая невозможность продажи, закрытые прилавки — это мощнейший рычаг. Придется искать способы возрождения интереса к искусству — процесс достаточно стихийный, хотя механизмы управления этой стихийностью неплохо отработаны, они уже включены. Не знаю, как выглядит будущее, картина окажется очень сложной, но в нее войдет составным элементом архаика, войдут Макс Эрнст, Фрэнсис Бэкон.

— Выходит, чтобы возродиться, надо будет пропустить последние лет пятьдесят или сорок, весь концептуализм, названный вами искусством асексуальным, выхолощенным, холостым?

— Отчего б и не пять тысяч лет? Мыслить надо более широкими категориями, и нам не дано знать, откуда, из какой глубины явится возрождающий импульс.

03. 12. 98

ПАРИЖСКИЕ ТАЙНЫ
Беседа с Аркадием Неделем

Осенью 1997-го Аркадий Недель, пополнив начатое в Москве образование упорным самовоспитанием на философском факультете Беэр-Шевского университета, отбыл в Париж, аспирантом к Жаку Деррида, нарицательному чудовищу современного любомудрия. Незаурядному событию предшествовали столь же далекие от банальности сюжеты внутреннего созревания школьника и студента, мирским выражением коих стало почетное приглашение 17-летнего юноши в международное Гегелевское общество (за статьи, посвященные Большой логике), а недолго спустя — в не менее респектабельное бостонское братство феноменологов. Для подсчета прочитанных моим собеседником книг следовало бы нанять специального человека, да и тот бы скончался от истощения сил. Главные языки европейских народов усвоены Неделем с оскорбительной ясностью проникновения, так что его английский или французский письменный слог ныне едва ли тушуется перед русским, а если заставят обстоятельства, в круговерть производства очерков, эссе, диссертаций будет ностальгически допущен немецкий язык, наречие первой любви, осознания себя в профессиональном призвании и, с позволения вымолвить, человеческом назначении (оставляю на обочине смелые вторжения Аркадия в санскритскую и тибетскую грамматику, необходимые для его участившихся лингвистических штудий, — это уж не моего ума дело). Молодой философ, которым ты был еще недавно, говорю я ему, обычно оказывается на распутье, где его искушают несколько соблазнительных, сулящих равную выгоду кремнистых дорог. Можно было продолжить так успешно начатую гегелиану, чреватую, не исключено, одним из коммерчески обихоженных неомарксизмов, или примкнуть к англосаксонскому (тоже не в нищенском рубище) легиону исследователей логико-речевых игр, или уж, коли покинул ты российскую географию, с удобного расстояния влагать персты в стенающие парадоксы русской души, чем занялись многие скитальцы и перемещенные отщепенцы с дипломом. Что побудило тебя, включаю я диктофон, выбрать деконструктивную линию мысли и какое место занимает она на досках твоей судьбы? Иными словами, что означает она для тебя не умозрительно, а персонально, как для обладателя определенного тела и биографии?

— Выбор совершился непредумышленно, но естественно. Начинал я с толкования классических немецких текстов и в дальнейшем пришел к феноменологии, к Гуссерлю, который не то чтобы закрывает традицию от Гегеля до Ницше, а скорее создает традицию параллельную. Истоки этого философствования проследить довольно трудно, и, во всяком случае, работы Гуссерля поверхностно связаны с трудами мыслителей, им самим называемых в качестве своих предшественников. Иными словами, человек, находясь где-то на краю традиции, формирует свою собственную, и эта последняя, без преувеличения, порождает всю континентальную, то есть немецкую и французскую, философию XX века: мы не найдем ни одного континентального автора, хоть каким-то образом не соотносящегося с гуссерлевскими работами, ибо они прежде всего важны для его личного становления. Когда же ты попадаешь внутрь феноменологии, то приходится идти дальше, тебя толкают вперед, к сочинениям, являющимся откликом на Гуссерля, его интерпретацией, и тут уж без деконструкции не обойтись, в этом пространстве она занимает центральное место. Да, был Гуссерль, затем Хайдеггер, пожалуй, самый радикальный спорщик со своим учителем, в то же время очень зависящий от него, а с Хайдеггером спорят Деррида и близкие к нему люди. Короче, если ты касаешься этих тем, они неизбежно увлекают тебя к уже расставленным ориентирам, выстраивается закономерная цепь и выбор не слишком велик. Надо лишь следить за движением и не терять из виду генеральной цели.

— Постарайся дать описание деконструкции в свете своего опыта, это, по-моему, занимательней, чем цитировать книги, содержащие формулировки метода, сознательно избегающего дефиниций.

— Об этом хорошо поговорить, потому что мое отношение к деконструкции не только академическое, характеризующееся приближением к цеховым методам и инстанциям или, наоборот, уходом от них, но и личное. Дело в том, что для меня деконструкция была способом высвобождения из привычных концептуальных сетей и капканов — они нам всем уготованы, мы, к сожалению, не способны их потерять: по словам Ницше, раз уж ты взялся читать метафизический текст, тебе не избежать этого чтения. Единственным выходом было бы твердое решение вообще не читать его, но изнутри текста, когда ты уже в него попал, принять это решение невозможно. Некоторое время назад мне казалось, будто рвущиеся в неизвестную даль ум и воля обретают в деконструктивной философии заманчивый шанс избавления от всего того, что именуется метафизикой, от ее языка, понятий,

ценностей, приверженностей и метафор. В ту пору для меня было особенно привлекательным также и то, что твое персональное присутствие, твоя личная ангажированность в философию являются в деконструктивизме, а равно и в постмодернистском способе высказывания как таковом, обязательным условием, залогом возможности самого размышления. Если здесь и не наблюдается полного тождества между тобою как человеком и тобой как философом, то по крайней мере два этих состояния находятся очень близко друг к другу. Они предельно сведены, чего не было в классической традиции, впрочем, никогда не выдвигавшей этого требования. Ты должен был не только отписать нечто о заданном предмете, а непосредственным образом участвовать в нем самом, тебе предлагалась увлекательная авантюра, опыт пусть не телесного, но уж точно душевного проживания темы. Это как секс — невозможно, не испытав его, получить о нем представление, и в этом заключалась большая притягательность постмодернизма, ибо он открывал перед новым, жаждущим свободы поколением великолепную драму личной вовлеченности в собственную интеллектуальную активность.

— Аркадий, ты говоришь в тоне утраты, словно о невозвратном прошлом, обманувшем ожидания — твои и целого поколения. Объясни, что произошло.

— Дело не в моем разочаровании, а в необходимости критики постмодернистской ситуации, пересмотра ее несущих опор, которые, на мой взгляд, оказались иллюзорными. Основная идея постмодернизма и деконструктивной философии в частности состояла в радикальном преодолении тоталитарного наследия, в этом был главный посыл, так они задумывались. Причем тоталитаризм понимался двояко, термин применяли и для обозначения традиционного метафизического философствования, и для описания тех государственных, политических структур, что были созданы предыдущей эпохой — фашистской, сталинистской, маоистской. Страстному желанию не противоречил даже тот факт, что основные авторы постмодерна и деконструкции по своим воззрениям были ленинистами или маоистами, достаточно упомянуть Делёза и Гваттари. Но обнаружилось странное обстоятельство: в том, что замышлялось как абсолютное отрицание и разоблачение минувшей эпохи, внезапно проступили черты опасного с ней родства и преемственности, продекларированный тотальный разрыв обернулся наследованием, продолжением. Постмодернизм не порвал ни с идейной машинерией метафизической традиции, ни с тоталитарной политикой предшествующего периода. Более того,

он преуспел в изощренном распространении метафизики и тоталитарного мышления в современном мире, он сыграл роль тонкого инструмента, с помощью которого эти идеи удалось заново вплести в ткань мира, в какой-то степени придав им статус неуничижимых и вечных. Как сказал мой друг литературовед и философ Игорь Смирнов, постмодернизму это даром не пройдет.

— Прекрасные слова, и передай, пожалуйста, привет Игорю Павловичу, однако вернусь к твоей необычно сложившейся биографии. Ты принадлежишь к очень небольшой группе людей из русского мира, кому привелось близко познакомиться с Жаком Деррида, князем нынешних философов, сумевшим, несмотря на бешеную славу, остаться, будто кастанедовский маг, фигурой непроницаемой. Известно о твоем патроне не больше, чем о тотемическом идоле, молчаливо и злобно преграждающем доступ в святилище, а ты, даже подумать смешно, в чертогах тех побывал. Что он за человек?

— Точности ради замечу, что официально Деррида — мой бывший патрон, ибо вынужден был, подчиняясь французским законам, по достижении 67 лет уйти на пенсию; а вот непроницаемость нужно, по-моему, поставить ему в заслугу. Натуральная поп-фигура, в одном лице Майкл Джексон и Мадонна философской сцены, и вместе с тем — никакой достоверной информации, за исключением той, что он сам публикует в своих книгах и эссе, снабженных десятками фотографий из времен алжирского детства, обучения в Эколь Нормаль и поездок в Америку, Африку или Россию. Человек, по всей видимости, очень неровный, — в общении он, в зависимости от ситуации, собеседника, настроения бывает и приятным, и настораживающим, и отталкивающим. Конечно, он тоталитарен, как любая поп-звезда, как любой диктатор в философии, коим он, вне всякого сомнения, является. Весь пафос его построений — в ликвидации какой бы то ни было диктатуры, концептуальной или политической, и он дает замечательный пример саморепрезентации диктатора, диктующего другим правила уничтожения диктатур, а те, кто этим указаниям не повинуется, впадают в немилость. В этом смысле он с традицией отнюдь не порывает, напротив, глубоко в ней укоренен, и показательно, какое значение придает он связи своей философии с философией Хайдеггера, интеллектуального отца, патернализм которого непросто подчеркивается — выставляется напоказ. С одной стороны, Деррида стремится если не разрушить, то разобрать на части, атомизировать европейскую мысль от греков до Ницше и кого угодно дальше, с другой — в самом акте разбора ощущается горячая потребность на личном уровне в эту классическую

греческо-немецкую традицию вписаться, застолбить в ней свое место. Нелегкое предприятие само по себе, к тому же учти, он ведь француз…

— Ну да, Хайдеггер говорил, что философию можно исполнить только на двух языках — греческом и немецком…

— Вот именно. Деррида с этим мнением борется, и правильно делает, мыслить, конечно, можно и на других языках, но положение его, согласись, двусмысленное: он, как я уже сказал, развенчивает традицию — и буквально захлестывает ее своими текстами, чтобы не упустить ни одной важной фигуры или понятия, чтобы их все подгрести под себя. Редкая участь, канонизирован при жизни, живая статуя, но — элегантен и, когда хочет, бывает обаятельным. Он, безусловно, актер. Его двухчасовые семинары — чистой воды «Комеди Франсэз», здесь нет ничего случайного, продумано и срежиссировано все, заранее учтен любой жест, любой поворот головы. Аудитория у него огромная и чрезвычайно пестрая, разношерстная, прийти может каждый желающий, не только студенты и докторанты. Действо мало похоже на академическое занятие, скорее это — театральное представление, даже уличное шоу, с публикой, собравшейся поглазеть на блестяще играющую знаменитость. То, о чем он говорит, занимает присутствующих во вторую и в третью очередь, их интересует телесная пластика учителя, жестуальный слой его размышления. Справляется он с задачей мастерски, у него припасен ответ на самый авантюрный и провоцирующий вопрос — вопрос и ответ загодя учтены в игре, разворачиваемой Деррида перед публикой. Атмосфера на его семинарах нездоровая, истеричная; амфитеатр, вмещающий несколько сот человек, заполнен как молодежью, так и наэлектризованными дамами среднего возраста, воздух насыщен флюидами их неудовлетворенных желаний. Они приходят с диктофонами, их руки цепко сжимают сумочки, доверху набитые кассетами с его звуковыми перформансами прошлых лет, на каждой кассете аккуратная сигнатурка — «Деррида-93», «Деррида-94»… Они стонут и всхлипывают: «Жак, Жак!», после выступления виснут на нем, цепляясь за полы и лацканы пиджака, норовят стащить его с кафедры, но и это не все, ибо, пока он идет к машине, его непрерывно фотографируют, по-птичьи перекликаясь щелкающими затворами, притаившиеся в кустах экзальтированные особы, бескорыстные папарацци.

— Давай теперь поговорим о Париже. Двояковыпуклый, вскормленный веками изображений и слов образ города-мифа соединяет наивысшую европейскую прелесть цветения с оскаленными пастями бедности, одиночества, тоски — за теми

расставлены декорации роскоши, чтобы беспризорному страннику унизительнее было околеть у подножия мемориальных колонн, навсегда сохранивши в зрачках отблеск несбывшейся славы. Романтики, страдальчески любя эти камни, пели о запертом в клетку лебеде — узник решетки и подрезанных крыльев мечтал напиться из высохшей лужи, и трубящая в рог память поэта, осажденная троянским прощанием, наперед оплакавшим сиротскую долю Андромахи-жены, одаряла просодией солидарности затерянных в океане матросов, бездомных и пленных, стольких других. Натуралисты, содрогаясь от восхищения реконструктивным могуществом Османа-Строителя, отдавались навигациям в рыночных кишках Третьей республиканской империи, экономично, сквозь дырку в блокноте подглядывали в ее вавилонских блудили щах, где гостей, сопровождаемая сонмом младших богинь, встречала напудренная Астарта-Нана, и вели опись жутковатых персон, сходившихся на свет газа буржуазных гостиных. На стыке веков Стриндберг именно в Париже нашел сомнамбулически-чадные подмостки для своей ангелологии Ада («Inferno»), ибо город послушливо вторил прихотям его анархо-алхимии, усугубляя их отчужденную мрачность. У Рильке в романе, написанном к началу Первой из мировых, Париж — родственник смерти, гуртового, поставленного на фабричный поток умирания, он со всеми единорогами, охотниками и куртуазными распрями труверов с гобеленов средневековой легенды умещается в погребальном сундуке больницы для бедных, в трехъярусной темени ночлежного дома. Легко назвать еще десятки имен авторов нашего столетия, навек обрученных с тем городом, гневно восславивших его язвы. И юные честолюбцы, должно быть, по-прежнему римскою клятвой клянутся взять штурмом злую крепость, и некоторые побеждают и лишь в конце жизни понимают великий обман, увидав над собою все то же несокрушимое небо. Ты два года живешь в Париже. О том, что он красив, знают все. Но действительно ли он так жесток? Так ли пугающи его химеры?

— Париж — это город, который очень умело производит иллюзию о себе самом. Попадая туда впервые, ты захвачен властью его красоты, она парализует тебя, ты настолько не можешь сдержать восхищение, что перекрываешь доступ в сознание критическим чувствам. Но если побыть в этой столице более долгий срок, познакомиться с людьми, войти внутрь системы зависимостей, открывающейся перед тобой во французской семье, в банке, в кафе, в академической сфере, в сотнях иных мест, то первое, очаровывающее впечатление отступает, ибо за ним, при условии, что человек достаточно

внимателен и сенситивен, открывается множество других сторон. Жестокость. Она свойственна французской, вернее парижской, культуре — дальше я и буду говорить только о культуре парижской, поскольку с провинцией, деревней знаком плохо. Так вот, парижская культура — она, я подчеркиваю, не жесткая, а жестокая, причем жестокость обладает своим эстетическим смыслом и преподносится очень элегантно. Все акценты расставлены заранее, и аутсайдер, оказывающийся в этой исключительно иерархизированной системе, поначалу просто не находит в ней места. Меня долго не покидало ощущение, что я скольжу по поверхности культурной среды, не проникая внутрь, и не потому, что двери закрыты или кто-то специально тебя выталкивает, а потому, что места давно заняты, все давным-давно определено. Ты как бы все время находишься между. Между добрым расположением и неприязнью, между хорошим отношением и откровенной враждой, между благожелательностью и намерением от тебя отвязаться. Тебе не удается сориентироваться, найти правильную позицию, сообразить, как надо себя вести. Не случайно де Сад — французский автор, он с максимальной убедительностью описал эстетическую жестокость французского дискурса. Как бы галантно к пришлому человеку ни отнеслись, ему обязательно дадут понять, что он находится вовне, что он здесь чужой.

— Ты имеешь в виду общественные связи и отношения или структуру французской культуры, ее дискурсивные механизмы, частным случаем которых является система социальных ролей?

— Да, конечно, собственно социальные позиции здесь вторичны. У меня в Париже много приятелей и интеллектуальных сообщников, но я убежден, например, что дружба в том виде, в каком мы ее понимаем, там отсутствует…

— Поэтому твой бывший шеф так много пишет о политике дружбы…

— Ага, о политике того, чего нет. О политике ничто. Ты можешь замечательно провести с кем-нибудь несколько часов в кафе, выпить вина, обсудить все на свете и затем месяцами с ним не созваниваться, это считается нормальным. Там нет необходимости в постоянном человеческом общении, в «базаре». Я не говорю, что это плохо, я далек от каких-либо моральных или этических оценок, всего лишь констатирую факт, данность. Французы так живут, для них это естественно, между ними выстраиваются точно такие же отношения, в том числе в семье. Во Франции ведь сейчас национальная катастрофа, институт семьи разрушен, неимоверное количество разводов, масса самоубийств. Проблема в том, что нет глубокой внутренней

потребности людей друг в друге, ее нет ни у мужчины с женщиной, ни тем более у приятелей, эта потребность ликвидирована. В Париже стены чуть ли не каждого дома оклеены объявлениями, приглашающими на прием к психоаналитику, представителей этой профессии там, наверное, процентов семьдесят населения, к ним приходят даже не за врачебной помощью, а с тем, чтобы тебя выслушали, поговорили с тобой — ну и взяли за это деньги. Такая форма психологической проституции. Уверен, впрочем, что психоаналитик находится в той же ситуации и ходит к другому психоаналитику. Не берусь судить о причинах, но подорваны многие базовые институты, на которых зиждется то что мы называем обществом, и особенно уже названный мной институт семьи. Дружба, я вынужден повториться, тоже исчезла, она превратилась в набор жестов хорошего тона, хотя, если ты обратишься за помощью, тебе могут помочь, и не исключено даже, что искренне. Но сама эта искренность будет носить характер эстетического жеста, она не продиктована желанием тебя поддержать, желанием, вызванным симпатией.

— Французская семья, какой она изображена во французской художественной литературе последних двух столетий, вообще производит довольно тяжелое, даже гнетущее впечатление — «клубок змей». Я, однако, вот что хотел спросить: не кажется ли тебе, что лощеная герметичность и чувственная бесчеловечность, заставляющие вспомнить об иезуитской духовной муштре, присущи и французскому литературному тексту, порождению жизни и культуры французов?

— Без сомнения, он ничуть не обманывает. Я, кстати, думаю, что во Франции литературный текст стоит очень близко к жизни, между ним и реальностью минимум зазоров. Все мы больше или меньше воспитывались в чтении классических французских повествований, и только сейчас, пожив в Париже и обзаведясь, как сказал бы философ, внутренним опытом, я вижу, насколько неверным было первое чтение. Мы обращали внимание на красоту, опять же на элегантность, порой на искренность и теплоту, но это иная красота, иная искренность, чем та, к которой мы привыкли. Множество французских литературных произведений описывают отношения между мужем и женой, а отношения их — я вновь возвращаюсь к действительности — по крайней мере чужому глазу предстают перверсивными. Они ознаменованы борьбой за территорию, за право властвовать, целью ее становится порабощение противника, тут решается, кто будет рабом и кто господином, прямо-таки гегелевская схема, из «Феноменологии духа». Французы с положением вещей

смирились, и хотя они от него страдают, никто не предпринимает попыток что-либо изменить, поскольку тогда пришлось бы менять решительно все, весь строй бытия, а на это ни у кого нет сил.

— Тем не менее ты живешь в умственном центре мира и, похоже, собираешься жить в нем и дальше, несмотря на перечисленные тобой прискорбные черты. Этот город, вероятно, затягивает?

— О, да. К тому же, коль скоро не в моей власти что-нибудь поменять — я чужак, аутсайдер, иностранец в Париже, правильной стратегией будет воспринять ситуацию под знаком того интеллектуального опыта, каким он тебя наделяет и который может очень дорого тебе обойтись. Индифферентное созерцание ведь невозможно, да и неинтересно. И почему бы не увидеть в парижских сложностях, в процветающих там чрезмерно запутанных формах увлекательный биографический эксперимент? Ты сам, кооперируясь с обстоятельствами, ставишь его над собой, и, кто знает, не окажется ли он полезным, даже необходимым. Вдобавок время отчужденного философствования прошло. Постмодернизм заслуживает суровой критики, но после него уже нельзя отстаивать фундаментальное различение текста и тела, нахождение на нейтральной полосе между своей мыслью и своим человеческим бытием. Эта нерасторжимость способна побудить к новой философской активности, к достижению новых результатов, и пусть никому не ведомо, какими они окажутся, ради будущего эксперимент стоит продолжить.

— Один характерный штрих выделяет тебя из бесконечного ряда молодых людей, пытающихся завоевать Париж. Ты, мало сказать еврей, ты, что еще хуже, израильский гражданин, французские же интеллектуалы к этой породе благоволят не слишком. Мишель Фуко, едва ль не в единственном числе занимавший произраильскую позицию, под конец жизни именно из-за ближневосточной политики разругался с носителем общего мнения Жилем Делёзом. Чувствуешь ли ты на себе специфические идейно-эмоциональные излучения?

— Честно говоря, нет. Открытого бытового антисемитизма в парижской интеллектуальной среде я не встречал. Конечно, немало людей может не любить евреев, или они настроены пропалестински и не делают секрета из своей неприязни к Израилю, но это не становится реальной помехой на пути твоего самоосуществления в их обществе. Что касается Фуко и Делёза, то надо иметь в виду следующее. Делёз, разумеется, не был бытовым антисемитом — масса еврейских знакомых, с тем же Деррида он поддерживал дружеские связи. Расхождения подобных людей определяются не их юдофобией или юдофильством, анти- или

произраилизмом. За всем этим у личностей такого калибра стоит их собственная интеллектуальная стратегия, и если кто-то позволяет себе антиеврейские, антиизраильские или, наоборот, антиарабские высказывания, заявления, действия, то их нужно рассматривать как некий ход в игре — в игре, которая ими очень хорошо продумывается и с политической, и с философской точки зрения. Искать в их словах всамделишную ненависть к евреям, Израилю, сионизму было бы неверно. Они, повторяю, стратеги и игроки, отлично просчитывающие свои ходы. Мой нынешний руководитель, профессор Сорбонны Жан-Люк Марион, — верующий католик и советник одного высокопоставленного парижского католического иерарха — открыт для разговора с представителями любой культуры, открыт искренне, сердцем. У него есть аспиранты из Ирана, арабских стран и я — из Израиля. И таких, как Марион, в той же Сорбонне много, я пожалуй, не назову там никого, кто был бы маркирован своими антиеврейскими настроениями. В этой области причин для волнения нет.

11.11. 99

ТРИ ЖЕРТВЫ
Беседа с Михаилом Гробманом

В разговоре с Михаилом Гробманом не миновать рассуждений о славе и справедливости. Он любит касаться их чувством и разумом, ему, кажется, внятно содержание этих понятий, толкуя которые словари сообщают все, кроме главного: отчего некто, имеющий много достоинств, известностью обойден и, следственно, по его, обделенного, мнению, терпит урон от неправды, тогда как другой, с десятикратно меньшими дарованиями, в течение целой жизни своей не покидает арены скрещенных лучей — вот что хотелось бы уяснить. И попутно осмыслить, не является ль благом именно эта оскорбительная конструкция сущего, ведь если бы мир был создан иначе и базировался на педантичнейшей закономерности воздаяния, человеку пришлось бы столкнуться с непримиримым ответом действительности на каждый, без исключенья, поступок, а это сулит куда худшие огорчения. Недавно, напоминаю я Гробману то, о чем он не забывал, в петербургском Русском музее прошла ретроспективная выставка произведений его за четыре десятилетия работы в России, в Израиле — честь, которой удостаиваются единицы. Вопрос мой — что, выражаясь по-гоголевски, предносилось воображению автора на открытии, какие эмоции им владели: удовлетворение ли от правильно розданной биографической партии, ощущенье ли вовремя, не загробно достигнутого признания, т. е. лично и кровно завоеванной справедливости?

— Слава и справедливость ощущаются на далеком от них расстоянии, на дистанции недостижимости. Они подобны раю — попадая в него, убеждаешься, что никакого рая нет, только сытая жизнь да бродят избранные гурии; я говорю абстрактно, не о себе. Справедливость покамест оставим в покое, это особая категория, а относительно славы скажу, что осознается она лишь в том случае, если принадлежит кому-то другому, например наблюдаемому по телевизору очередному герою мирового хозяйства. Истина тоже не дана в конкретном обладании, по направлению к ней можно двигаться, никогда ее полностью не обретая, так что мое присутствие на петербургской выставке, а были и другие, аналогично желаемые и несбыточные для большинства художников, словно само собою отодвигалось в сторону и не позволяло проникнуться им как моментом успеха. Короче, богатые тоже плачут — это очень точная формула.

— Тем не менее людей, связанных с публичной деятельностью, с выставлением продуктов своего труда на всеобщее обозрение, состояние славы интересует чрезвычайно.

— Интересует — возможно, но нормальный человек этим не занимается. Художник не занят добыванием славы и денег, они — побочный результат его работы…

— Не мне вам говорить, что XX столетие явило яркие образы артистов, акцентировавших свои усилия на зарабатывании успеха и приписывавших этой деятельности художественное содержание, — тот же Энди Уорхол, допустим, который утверждал, что известность и богатство суть неотъемлемые компоненты современной эстетики и доказательства его, Энди, могущества именно как творца.

— Уорхол меня волновал слабо, хотя поп-арт, бесспорно, явление замечательное. Конечно, в наши новые времена мы нередко видим персонажей вполне ничтожных и весьма знаменитых — сама их слава оказывается фактором, имеющим вес. Уорхол, полагаю, это хорошо понял и начал работать с мотивом безграничной популярности как с художественным материалом, но он же не стал от этого лучше, чем Раушенберг, Джаспер Джонс, Лихтенштейн, да и умер он, бедняга, до обидного рано, с такими-то деньгами мог бы уберечься от напасти. Меня слава интересует лишь постольку, поскольку к обладателю ее прислушиваются, а так — не дозвонишься, не достучишься. Миром правит пошлость, хочется выкрикнуть против нее резкие слова, и только высказывания человека известного будут встречены со вниманием. Сами по себе слава и деньги — херня, но они придают твоему голосу силу, вот в чем их смысл.

— Что вы подразумеваете под пошлостью?

— Это стремление к благополучию и комфорту любой ценой, это невыносимо раздутые репутации…

— Будем называть имена?

— Безмерно преувеличенной фигурой был Иосиф Бродский, сумевший найти путь к уму и сердцу среднего стихотворца, среднего инженера, а раз он такой великий русский поэт, то и Запад, нуждавшийся в заполнении соответствующей ниши, короновал его премией, тем более что и там он, в переводе на латинские буквы, идеально отвечал вкусам усредненного доктора и профессора.

— Очевидный факт, что он нашел этот путь к коллективному сердцу, подтверждает как раз незаурядную крупность фигуры Бродского.

— В международной жизни искусства — уже названный Уорхол, удачно смотревшийся на газетной полосе и на

телеэкране, это бездуховная ситуация. Впрочем, одно его начинание было хорошим — журнал «Интервью», мне нравится нацеленность этого издания, его вид, форма, все-таки делал журнал человек нестандартный, талантливый.

— Существует мнение, отчетливо выраженное, как сказал бы английский классик, «нашим общим другом» Павлом Пепперштейном. Согласно этой точке зрения, никакого универсального дерева славы — нет, вместо него вырос чахлый лесок маленьких елочек, на которые незачем карабкаться, и если лет десять назад русских художников можно было поймать на крючок бесплатной, но очень почетной выставки в какой-нибудь европейской столице, то ныне единственным мерилом считаются деньги, а остальное презрительно отвергается.

— Я с большой осторожностью отношусь к суждениям наших русских друзей о природе западного общества, о тамошних механизмах наград и распределений. Как правило, эти люди, даже подолгу живя на Западе, представления о нем не имеют. Однажды я слышал, как Лимонов по телевидению гордо возглашал, что у него двойной опыт существования — российского и европейско-американского, но позвольте не поверить: на Западе Эдик не жил, он обитал на самом низу этого мира, где, собственно, и находится подавляющее число эмигрантов. Его просто не было ни в Америке, ни в Европе, ему неведомо, как это общество структурировано. Вдобавок у него, как у множества русских, параноидальное видение реальности, опутанной заговорами, конспирациями… Человек, несмотря на происшедшие за сто лет колоссальные изменения, трансформировался крайне мало, с XIX веком нас больше связывает, чем разделяет, и не случайно многие художники до сих пор одержимы синдромом Ван Гога — сегодня, дескать, меня не понимают, зато завтра… Для той же огромной массы мощнейшим фактором влияния по сию пору служит Сезанн, что говорит о косности человеческой натуры. Ну что такое Сезанн? Автор прекрасных работ, давным-давно превращенных в музейную классику, десятилетия неактуальных — так нет же, еще твердят о каких-то кубах и цилиндрах, всерьез обсуждают.

— Кстати, о синдроме Ван Гога. В XIX веке, когда жил Винсент, нередко образовывался временной зазор между результатами труда художника и оценкой их со стороны выносящих свой вердикт инстанций, в связи с чем истинное понимание того, что делалось радикальными живописцами и поэтами, запаздывало порой на срок жизни целого поколения. Возможно ли это положение сегодня или нынешнее, поумневшее общество реагирует на все мгновенно и сама ситуация

отсроченного понимания становится принципиально неосуществимой? Верно ли, что зазор между сколь угодно дерзким художественным поступком и адекватным откликом на него измеряется сейчас кратчайшими единицами времени?

— Я думаю, что и раньше большинство художников сравнительно быстро добивались признания, вспомним хотя бы импрессионистов. А с Ван Гогом — да, несчастный случай, что-то у него не заладилось, быть может, если б он вел себя менее вызывающе…

— *Тогда бы он не был Ван Гогом…*

— Впрочем, и он ведь был оценен в своем кругу, люди, находившиеся с ним рядом, отлично догадывались об уровне его работ.

— *Круг по размерам ничтожный…*

— Ничтожный, однако удельный вес входивших в него фигур, как выяснилось потом, был колоссальным. Так или иначе, и в XIX веке дождаться правильного к себе отношения удавалось при жизни. Уж на что невероятный авангардист Уолт Уитмен, а даже он после довольно короткого периода неприятия успел сподобиться репутации национального поэта, классика, ему рукоплескали огромные залы, публика вставала при упоминании его имени. Полагаю, и сегодня все обстоит примерно так же: художники, говорящие необычным языком, в пределах собственной жизни совпадают с общественными потребностями, временной зазор между их деятельностью и ее восприятием истеблишментом, институциями — невелик. Разумеется, всегда есть и будут отщепенцы в народной семье, но чтобы полностью выпасть из границ понимания — по правде, я не вполне представляю, что нужно для этого совершить, какую произвести революцию новизны. Не уверен даже, что в этом есть логика, к ван-гоговскому казусу, вероятно, примешались и некие посторонние мотивы, связанные, повторяю, с его непривычным поведением. Он и его окружение ведь были людьми очень странными, чокнутыми, они рисовали с натуры, постоянно куда-то ездили, придавая чрезвычайное значение внешнему миру, будучи связанными с ним. Теперь-то, чтобы изобразить дерево, натура не нужна, все, что можно было нарисовать с натуры, уже нарисовано, а их эта идея непосредственного взаимодействия с природой буквально держала за горло. Вообще я должен сказать, что непризнанных гениев не бывает; даже тот, кто, на первый взгляд, существовал в облаке непризнания, в действительности, как Рембрандт, был окружен профессионально вменяемой средой, пусть узкой, зато квалифицированной, знавшей ему цену. А для подлинного, тотального непонимания нужен такой атомный

взрыв, такая чудовищная вспышка, нужно все вокруг спалить дотла! Свидетельств этому вроде бы нет.

— Давайте поговорим теперь о вашей среде, о художниках и писателях, с которыми вы начинали работать в одном городе, в Москве, на стыке 1950–60-х годов, о компании, откуда вы родом. Несколько десятилетий прошло, многих раскидало по свету, иные умерли от незадавшейся жизни, другие, завидно здравствующие, сумели поймать и надолго возле себя удержать громкое международное счастье. Все они получили свое по делам своим? Судьба распорядилась ими, каждому воздав по заслугам?

— Если бы речь шла о Франции, Америке или Израиле, то на вопрос этот было бы ответить легко, ибо в системах подобного типа судьбы авторов, в том числе их конфликты с властями и публикой, подчиняются естественным закономерностям. Но в России все происходило по-другому, там параллельно советскому миру и автономно от него, даже если и соприкасаясь с ним по линии заработка, обитала малая группа художников, литераторов, композиторов, окруженных здоровым государством и глубоко больным обществом. Разлагающееся общество, в котором отсутствовало духовное развитие, а было только технологическое, не знало собственных классиков, его гражданам дозволялось знакомиться лишь с разрешенными именами — незачем в тысячный раз говорить о его псевдоискусстве, псевдолитературе. Все мы там выросли, и если советская власть кончилась, то советский человек остался и даже обладает изрядной электоральной силой, что показали недавние выборы. Сложно ответить на заданный вопрос, опыт был поставлен в ненормальных условиях, это как играть в шахматы при землетрясении. В том мире все было прервано, отсутствовала преемственность достижений, распалась иерархия ценностей. Она так и не восстановлена, денег на это в России нет, во всем, что касается искусства, организации выставок, страна передоверяет ведение своих дел Западу и затем предъявляет ему претензии — мол, Запад не тех отобрал, он формирует искаженную картину нашего искусства. А Запад отвечает — пожалуйста, формируйте ее сами, после чего все снова упирается в нехватку средств у российских музеев, которые и выставки-то устраивают за деньги: пришел, заплатил, выставился.

Уродство ситуации отчетливо видно на примере, допустим, Левого МОСХа — эти ошметки сезаннизма по-прежнему болтаются в воздушных ямах русского творчества, более того, бывшим левым мосховцам принадлежит власть. Или: чего стоит причисление Арсения Тарковского (в 1970–80-е годы) к рангу значительнейших стихотворцев! Дикий абсурд, иначе не

определишь. За Тарковским тянется длинная череда других авторов, советских поэтов, некоторые из них уже скончались, их хоронят с почетом. Можно подумать, это похороны целой культуры, только к русской культуре эти евреи не имели никакого отношения. Наоборот, недавнюю смерть Игоря Холина, пролагателя новаторских путей, общество не заметило точно так же, как и его долгую жизнь и работу; это ли не превратное положение вещей. И мы видим кое-кого из наших близких друзей, не хочу называть имена, ставших прямо-таки литературными фигурами номер один, а они не номер один, не два и даже не пять.

Запад, воспитанный в убеждении, что культура России великая и таковой, несмотря на все испытания, остается, создает собственные схемы ее развития, но исследователей, всерьез разрабатывающих это месторождение, немного, основная их часть говорит на выученном литературном языке. Значение слов они понимают, а самих слов не чувствуют — немцы, немые, что им Гекуба, что они Гекубе. То же самое с современным изобразительным творчеством — обыкновенно, за редким исключением, занимаются им те, кто напрочь в нем не смыслит. Да и чего от них требовать, российское искусство должны изучать русские искусствоведы, иначе возникает нелепость, вот показательный образчик ее — выставка еврейского русского искусства в Еврейском музее Нью-Йорка. Куратор Сюзан Гутман слепила, к радости присутствовавших, сущую глупость, ни на что иное она решительно не способна. Лишь иногда материала касаются действительно глубокие ученые, рассматривающие проблематику в универсальном, европейско-американском контексте. Вся Россия им, разумеется, тоже неизвестна, они довольствуются фрагментами для построения своих иерархий, на взгляд Запада, достаточно полных, позволяющих судить о процессах и вехах, причем объектом фрагментарного описания становится и искусство начала столетия, эпохи авангарда — все здесь сбивается на одни и те же хрестоматийные имена, а прочие, подчас весьма важные фигуры игнорируются. Я повторяю: требовать от Запада нечего, это дело российских искусствоведов, но в итоге русские художники — сироты, за ними никто не стоит, нет за ними страны. За израильтянином стоит Израиль, его музеи, истеблишмент, деньги, критики со своими концепциями, то же самое в распоряжении художников из других устоявшихся, цивилизованных государств. И только русские — сироты. Слава Богу, находятся еще какие-то добрые европейцы, американцы, берущие их под защиту, — никому, кроме этих опекунов, они не нужны, и куда бы еще несли они свои жалобы.

— Всюду слышатся речи о тяжелом кризисе, переживаемом современным искусством, и, по моему скромному убеждению, очень даже оправданные. Суть кризиса, пожалуй, не в исчерпанности символического языка, хотя и этот момент надо учесть, а в распадении связей, соединявших работу художника и человеческую душу. Возникло удивительное расположение звезд, при котором в сознании человека слово «искусство» не отзывается ничем значительным, экзистенциально существенным, потому что впервые со времен Ренессанса и уж тем паче впервые с финальной трети XIX века, когда сложились контуры новой эстетики и новой морали искусства, публика ничего не ждет от артиста, ничего не ждет от творчества. Конечно, она по старой памяти любит ходить на выставки, но рассмеется или останется в недоумении, если ей скажут, что особая этика изобразительной деятельности не сводится к дизайну буржуазных пространств, что она предполагает (вернее, предполагала) ответственное отношение художника к миру — вплоть до намерения его изменить, просветить, исцелить. Эта фанатичная уверенность артиста в социальной и религиозно-этической ценности его призвания передавалась зрителю, в свой черед убежденному, что он, посредством созерцания изображений, причащается священной вере и обряду. В наше время стороны уже не настаивают на этом союзе, он распался, и неясно, за счет чего может быть снова скреплен. Место же, оставшееся в душе пустым после ухода из нее искусства, заполняется искусством другим, уже не заикающимся о свойственных ему прежде амбициях.

— Я с этим не согласен, потому что сам являюсь посетителем значительных выставок и непременно выношу что-нибудь для души.

— Разве искусство занимает сейчас ту позицию в структуре жизни, какая принадлежала ему раньше?

— Безусловно. На открытиях важных выставок, устроенных институциями, которым публика доверяет, ты наблюдаешь огромное стечение народа, покупающего далеко не дешевые каталоги, приходит множество молодежи, студентов, это настоящее событие. А уж на показах классики всегда столпотворение…

— Ну, классика — понятно, с тем же успехом можно показать троянское или скифское золото, и тоже не пробьешься сквозь толпу…

— Нет, нет, люди идут не для того, чтобы побыстрей отыскать Мону Лизу и поставить галочку, они хотят видеть оригинальные вещи, они жаждут получить то самое эстетическое наслаждение, которое на протяжении веков сопутствовало

искусству. Это ажиотаж потребления духовной пищи, а не поход в паноптикум, — я говорю о посещении классики. Но и позиции современного искусства в обществе очень прочны, и не случайно так много его коллекционеров, не случайно столь велико количество людей, занятых в сфере, обеспечивающей его функционирование, популяризацию.

— Мне трудно оспорить вас фактически, поскольку я лишь по праздникам бываю в тех прекрасных обителях, где вы частый гость, но сама атмосфера эпохи вам противоречит. Вы очень верно употребили словосочетание «эстетическое наслаждение» — действительно, как в том анекдоте, ничего больше от выставляемых современными художниками изображений не получишь, духовного измерения они лишены.

— Возьмем, однако, такие известнейшие и регулярные события, как венецианское Биеннале или «Документу» в Касселе — экзальтация, огромное, искреннее притяжение зрителей. Работы на них представлены самые разные, каждый тянет в свою сторону, делая упор то на политике, то на эстетике, — короче, у меня нет ощущения, будто интерес публики выветрился, уменьшился. Напротив, ажиотаж остается, зрители ждут новых веяний, новых идей. С идеями, я этого не отрицаю, в настоящее время непросто, определенная исчерпанность их налицо, но это закономерно, потому что XX столетие ознаменовалось невероятным их выбросом, было придумано и опробовано фантастическое количество возможностей, Ренессанс по сравнению с прошлым веком, в особенности с периодом модернизма, — это ребенок, подросток. После такой неслыханной интенсивности немудрено впасть в растерянность. Художники, интеллектуально чувствительные, ощущают неудобство, они пытаются сызнова наладить взаимодействие искусства и общества, выйти к языку, которым можно было бы говорить с людьми, ведь модернизм изъяснялся на языке очень чистом, эстетическом, герметичном. Время, полное проблем, стало быть, увлекательное, и, как никогда, высоки ставки. К тому же необходимо обладать смелостью, чтобы отвергнуть уже сделанное, оттолкнуть его от себя — в надежде пробиться к новому переживанию, осмыслению.

— Какими идеями лично вы руководствуетесь, продолжая свою работу художника?

— Для жизни, и это имеет прямое отношение к искусству, ибо мы живем не в искусстве, а в жизни, нужны три вещи. У человека, во-первых, должно быть несколько близких людей, ради которых он готов в любую секунду умереть, пожертвовать собой. Во-вторых, он должен обладать чем-то, во имя чего он готов

воевать, взяв винтовку и отправившись добровольцем на фронт, как Аполлинер. Этим чем-то будет культура — Книга, называя вещи по-еврейски. В-третьих, у человека должно быть то, на что он готов тратить свои тяжким трудом заработанные деньги. Перед нами три жертвы, определяющие смысл существования, и искусство оказывается важным для других, если художнику удается сделать зримой, доступной фундаментальную жертвенную составляющую его человеческого опыта. Искусство — неотъемлемая часть коллективного опыта, а художник отнюдь не монах, погруженный в свои обособленные молитвы. Качество, являющееся обязательным условием работы, рождается из стремления заново осмыслить мир, когда же этого стремления нет, красота линяет, как акварель под дождем, она превращается в бесцельную эстетическую игру, и наглядное тому подтверждение — эволюция концептуализма. Его ранний период, характеризуемый, к примеру, ланд-артом или боди-артом (а до этого был поп-арт, числящий в предках своих дадаистов, Дюшана), демонстрировал органическую нашу связь с природой, прекрасную естественность тела. И была у концептуализма остро выраженная политическая и общественная направленность, он смело работал со знаковыми механизмами социума, с материей, из которой скроена социальная система, — все это было. Но постепенно западный концептуализм сошел на нет, по той простой причине, что начал говорить о себе, он растворился в себе же самом, как в единственной теме своих высказываний, уставился в зеркала и заменил реальный мир иллюзией, отражением, фикцией. Русский концептуализм, сложившийся под влиянием западного (особый русский путь — это путь европейский, а вовсе не какая-то несуществующая монголоидная самобытность, что нимало не отрицает его специфически национальной укорененности), изначально содержал сильный игровой момент. В нем доминировала замкнутая игровая стихия, вследствие чего это направление выдалось уединенным и удаленным от общенационального интереса, от широкого чувства. Оно не обращало своей речи ко всем, это была келейная игра группы интеллектуалов, сейчас она несвоевременна и не участвует в международной системе искусства — максимум ее бисер радует отдельные умы. Прямо не знаю, что еще произнести о концептуализме.

— О концептуализме — достаточно, лучше еще несколько слов о положении художника в окружающем мире.

— Европейские государства и общества — преуспевающие, в искусство вкладываются огромные деньги, считается, что это хорошо, престижно, средства инвестируют банки и корпорации, и

кое-кому удалось пробраться к кормушке. Не рискну заявить, что художники живут в сытости…

— *Отменно кормятся генералы, критерии отбора которых вызывают сомнения, армия ходит полуголодная и в обносках; даже я, не бог весть как осведомленный, могу назвать целый ряд искалеченных или недовоплощенных судеб…*

— Все равно обитают они в сытых странах и если и недоели, то сознание их есть сознание недоевших сытых людей. Что опасно — сытая психология непроизводительна, она противоположна творческой. Ведь творчество — это жажда заглянуть за небесный покров, чтобы узнать, что за ним спрятано.

20.01. 2000

«ЛУЧШЕ ТАМ, ГДЕ ТРУДНЕЕ»
Беседа с Петром Мамоновым

Не убоявшись преувеличений, скажу, а если преувеличу, то занесите в пассив и, со всеми поправками, примите в расчет, что Мамонов — вымечтанный поколениями романтиков-символистов универсальный артист грядущего, из артистической расы, измучившей Блока провозвестием ритма, обещанием невесомой походки, да этого мало, поскольку с тем вместе Петр Николаевич традиционен и стар, будто неисследимый завет лицедейства в глубинах своих, давно же написано в книгах — у образов, забежавших вперед, есть второй, древний лик, которым смотрят вспять. Правильней выразить так: Мамонов натурально, естественно, как иногда пьют и едят, как он сам прежде пил, кладет в общий мешок стихотворение, песнь на ветру, гнутый крик, религиозное соблюдение телесных уставов, живую грязь, срамную правду, оторопь заборматывания, скоморошью панихиду, потом развязывает мешок, чтоб это-юродское-нечто, чтобы оно-невесть-что выползло через заплаты наружу, и русской идеи в том больше, чем в стенаниях про абсолютную родину. Петр Мамонов поет рассредоточенно-собранным организмом кромешного идиота (в полном объеме понятия, от значений привычных до лазурно-золотых, Достоевских), сующего персты в пробоины национальной души. Он хочет спросить, он тянется взять ответ, он держит слово не в идиоматическом смысле соответствия поступками своей речи, но в осязаемом, буквальном, как держат материальный предмет, ему не нравится, когда подошвами по пальцам. На другой день после спектакля (единственный показ в Тель-Авиве) автор сказал, что импровизаций бежит, все должно быть вызубрено к приходу тщательно подготовленных отклонений; это понятно, в основе его действий обряд, т. е. затверженность, а нарушения на поздних стадиях разрешены тому, кто досконально правит ритуал, кто посредством нырков и уходов усиливает канон или (может быть и такое) создает новый чин службы. В хаосе, обмолвился философ, читаются свидетельства еще не разгаданного порядка, существование подтверждает неподдельную искренность этой мысли.

Некоторое время назад Петр Мамонов, московский человек, насколько бывает московским наследный житель этого города, коренных мест его центра, в поисках чистоты переселился в деревню и там был встречен сельским языком, природой и

народом. В деревне иначе, в ней рано встают накормить скот и птицу, свою пищу тоже сами себе подают, уже светлый час миновал, почитаешь из Писания, поработаешь немного над музыкою, стихом, вот и ночь, в трудах текут будни, и воскресения отдыха не сулят.

— Я хорошо устроился, — говорит Мамонов за чаем в приятном, с видом на улицу, аквариуме тель-авивского паба, — вокруг неописуемая красота, а раз в месяц играю, спектакль в театре (он также вывозит его за границу, наконец добрался до нас).

— *Вы, страшно сказать, культурный деятель…*

— Страшно сказать…

— *Как бы вы охарактеризовали свою нынешнюю художественную работу, вероятно, сильно изменившуюся со времен «Звуков Му»?*

— Не знаю, имею ли я право на такое суждение, но это исповедь, повествование о жизни моей и о том, как внутренняя суть овеществляется различными внешними формами, будь то группа или театр, неважно. Подход поэтический: мир и ты, хотя все Богом дается, а мы только передаем, так что наша заслуга очень невелика, лишь бы чище шло, и для этого над личностью своей надо работать, грязь из себя вытравлять, накопившуюся за долгие годы. И никаких образов, идей, это глупость, придуманная людьми, иной вопрос, дозволена ли мне исповедь. Однако ж, все просто и тут — справься с тем, что говорится в Писании, и если не нашел прямых слов, обратись к старшему, спрашивай у него. Мне предстоит испытание: я свой спектакль записал на видео и собираюсь показать тому, кому доверяю всецело, пусть он ответит, можно это играть или нельзя.

— *А если скажет, что нельзя?*

— Значит, нельзя, вот и начнется мука.

— *Тогда вы не будете этим заниматься?*

— Может, и буду по слабости, но, по крайней мере, зная, что неправильно живу, и рано ли, поздно ль, перестану. Под этим знаком происходят события, надеюсь, что все пройдет хорошо, что ему понравится… Сил мало, грешу постоянно, опять каюсь, снова грешу, очень тяжело. Мы же только выбираемся из ямы, сначала совсем было трудно, рвало на части, об этом надо рассказывать. Или не надо? Спящего не буди, проснувшегося накорми, но раз ты проснулся, раз уж в тебе засвербило, то принимаешься искать, тут и разгорается битва с ее микропобедами и падениями. Почему я об этом говорю? Оттого, что о том и речь: объединяемся на полтора часа, объединяемся не для зла, в радости, в смехе, это главное, и это, по-моему, на

спектакле достигалось отчасти, пусть падало, но было. Я абсолютно искренне, без лукавства считаю, что мы вместе делали дело, моя рука встретилась с протянутой из зала (Мамонов сцепляет кисти рук, изображая единство. — *А.Г.*), остальное чепуха, так я думаю.

— *Один человек, чье имя вам, по-видимому, известно, но называть его необязательно, произнес в частной беседе, что в искусстве его увлекают либо вещи герметичные, либо массовые, а Мамонов, идущий по смешанному, третьему пути, интересует его меньше. Как вы относитесь к этим словам?*

— Да никак. Я честно выражаю то, что во мне совершается, как мой дух себя чувствует, болен он или радуется; я всего только умею открыться, выставить антенну, это мне дано, это я в себе технически развил. А мнения, комментарии… Лучше, чем что? Хуже, чем что? Не тянется оттуда рука вашему знакомому, может, я виноват, а может, и он — неизвестно. Гадать нечего. Со мной сейчас ужасное происходит, беру, например, русскую классику, раскрываю, а все кончилось, ничего из нее не идет, хотя уважаю и помню по всем годам жизни, вырос на ней, на этом ряде имен.

— *Откуда в таком случае «идет», если не секрет?*

— Из Писания, из творений святых отцов, здесь нахожу ясные, внятные, прямо ко мне обращенные ответы, — как дальше жить, чтобы не обидеть товарища и злость, гордыню свою чуть-чуть примять, в самом прикладном виде ответы, это для меня самое важное. Уж коли мы замечаем зло, то оно в нас гнездится, а когда мы закроем в себе злое место, все будут нам хороши; этим бы заняться не а-на-ли-зом чужих действий. Но бывают очень полезные отзывы, безо всякой обиды (смеется). Недавно прочитал в одной энциклопедии замечательную фразу: «„Звуки Му“ — коллектив, компенсирующий отсутствие тестов и музыкальной одаренности театрализацией зрелища». Совершенно верно! Вот это оценка! Прочее вздор, ерунда; не ерунда — две руки, друг дружку нашедшие по законам неведомым, скрытым от нас, и есть люди, способные передать эмоции, впечатления, чувства, проводниками которых они служат.

— *Хотелось бы знать, Петр, какие участки искусства сохраняют для вас, несмотря ни на что, свою притягательность.*

— Не сохраняют, в этом все дело, я даже музыку дорогую для меня, старую все меньше и меньше воспринимаю, не выходит. Ну, предположим, любимейшая песня «Холлис», «I take what-want», быстрая, энергичная, хорошая — вылетела из списка слушаемых мною, и по одной-единственной причине, из-за слов «I want you». Я не ханжа какой-нибудь, но нет, так не могу, не могу. Сам такой, гадости всяческие в этом роде мне свойственны, а все ж принял,

что так поступать грех, и песни любимые, где есть «I want you», я выкинул, блин, ничего не поделаешь (весело смеется). Прежняя часть меня об этом жалеет, новая радуется, так и живу, раз начал, терпи, пошел — иди. Твор-чес-тво? Что творчество… Собираюсь программу сделать про то, как вера во мне появилась, как мучаюсь, хочу простым языком, не этими гимнами, рассказать о колебаниях между светом и грязью — полегче, полегче. Жить надо трудней, а в искусстве легче должно быть, там шлак в основном, редко что не остывает, редко что долговечно.

— Негреховная жизнь, в вашем понимании, это…

— Нет у меня понимания! Все написано в книгах, все перечислено, мы как школьники их листаем, читаем. Все, повторяю, расчислено, любой шаг твой возможный, мы отлично знаем, как нужно вести себя, только сил нет у нас, слишком втянуты в привычки, удовольствия, влипли в них.

— Вы, на мой взгляд, одна из самых национально-русских фигур, такие были в художественном мире России последних десятилетий…

— Просто человек, различия между нами — имя-фамилия, не больше ничуть. Границы умышленно нарисованы, города принуждают, поди туда, купи то, тюрьма, зона, неправильно это.

— Изменились ли ваши отношения с персонажем, героем?

— Это все я, у меня нет героев.

— Раньше, лет пятнадцать назад, «истина масок» осознавалась вами в том же семантическом ключе, что и сегодня?

— Да, конечно, это мысли мои во плоти, материальные воплощения духа, происшествий сознания, ну а специальные формы, мной избиравшиеся, — эксцентричные, клоунские… Я очень люблю, когда меня называют клоуном, я в действительности клоун, если уж разносить по категориям, шуты всегда были, чтобы правду сказать, и, глядишь, моя правда окажется частичкой правды общей, мировой, и может, кто-нибудь убедится: э, смотри-ка, я считал, со мной одним такая дрянь, а с этим дядькой тоже… Стараюсь честно рассказать обо всем, для этого я здесь нахожусь, я это ощущаю, уже взрослый, чтобы понять, догадаться, прикинуть.

— В одной из сравнительно недавних ваших работ воспроизводится запись беседы Соломона Волкова с Иосифом Бродским, подвергнутая издевательскому препарированию. Суждения знаменитого поэта, пропущенные через студийную мясорубку, теряют свою патрицианскую элегантность, уподобляясь речи обычного мамоновского идиота, но с чрезвычайно существенной разницей: своему персонально-персонажному дураку вы симпатизируете, жалеете его, Иосифу же Александровичу от

вас достается сурово — глумитесь.

— Это не нарочно, я, по-жаргонному говоря, прикалываюсь, играю все время; грусти, серьезного подхода у меня без того хватает, так давайте и поиграем еще, не все ли равно с кем, с Чеховым, как в спектакле, или с Бродским. Я же не пародирую, не издеваюсь, я беру их, будто кубики, сопоставляю, складываю по-дизайнерски; сам я мало чего делаю, предпочитаю работать на готовом материале, сам я — нескромно звучит — одухотворяю их, заставляю двигаться, петь, танцевать, такие куколки мои.

— Поддерживаете ли вы связи с московской художественной средой, с той, что была прежде, в дни вашей молодости, либо с нынешней, новой?

— Я один живу, но прочитал сегодня, что это плохо. Знаете почему? Потому что на людях выявляются твои немощи, а если будешь один сидеть, то будешь неплодоносен. Прекрасные, точные слова. Одному-то хорошо сидеть, деревня, домик, студия рядом, слушаешь музыку, мнится тебе, что ты уже чист. Ты попробуй ни на кого на людях не озлиться, чуть столкновение малейшее, пьяный дурак задел, и видишь: э-э, сразу все в душе поднялось. В обществе это случается очень часто, в обществе сложно избежать раздражения, посему настоящий уход в молчание, в одиночество только тогда достижим, когда добивается человек определенной степени совершенства, смирения в первую очередь. Надо постоянно думать, что ты хуже всех, и если так думать без внутренней лжи, что, конечно, не получается, то можно будет ни на кого не злиться, и ко всем прислушиваться, и ни на чем не настаивать — дескать, я говорю, а ты молчи. Страшно трудно это в нашей практической жизни (смеется), зато имеется цель.

— Искушение одиночеством и молчанием присутствует?

— Бесспорно, но раньше я полагал, что это «благие порывы», а теперь прочитал, что, оказывается, это есть искушение, вы верно подметили. Нет, рассуждать о том не дело мое, в Божьей воле пребывать — наша задача.

— Не притягивает ли вас, пусть изредка, оставленный город, этот соблазн одолеть удалось?

— Наоборот, город отталкивает; суета, неправда, миллион людей, у каждого собственное мнение. И не просто отталкивает — безумие. Бе-зу-мие. Это не значит, что следует немедленно бежать, расселяясь на природе, но мир болен, больная вещь, да и чего от мира требовать, коль скоро это место нашей ссылки. Ну, можно потребовать, чтобы в камере было прибрано и телевизор поставили, хотя у нас, в России, камеры грязные и телевизор лишь у богатых.

— С имущественными, денежными вопросами вам часто приходится сталкиваться?

— Не помышляю о завтрашнем дне совсем, этого состояния уже достичь удалось, что Господь даст, то и будет, даже о безопасности своей и близких не думаю; не от нас оно зависит, только мы сами зависим от нас. Как сказал по радио один компьютерный инженер, мне понравилась эта фраза, подлинное будущее наступит тем скорей, чем быстрей мы осознаем, что наша власть распространяется лишь на самих себя. Мне представляется, что это идея будущего, и если люди хотят не просто участвовать в совместных гонках, но двигаться навстречу друг другу сердцами, им придется сосредоточиться на собственных бедах. Я имею в виду внутренние беды каждого из нас — нам же все про себя известно, наша совесть все знает, и когда ложишься один и по совести себя спрашиваешь, без подкладываний, без смягчающих обстоятельств, через несколько минут приходит ясное понимание. Делать трудно, но понимание есть.

Грустно, да? Так наша жизнь невесела, и вправе ли человек предъявлять к ней претензии? Мы в Денвере, Колорадо, сидим как-то после кино в ресторанчике, покушали, я и спрашиваю помощника режиссера: «Ну ты, Джордж, чо? Щас куда?» А он весь такой аккуратненький, плотненький, волосы зализаны, лет тридцати пяти (Мамонов жестами и междометиями показывает Джорджа, публика в пабе хохочет. — *А.Г.*), весь такой — эх! эх! — откликается: «На дискотеку! До трех!» Ни капли спиртного. Не курит. Потанцует. О-па! Нормально! И спать. И свеженький на работу. Во коронка, этак можно тоже. Рад бы, да не выходит, то напьешься, то накуришься, некогда по дискотекам бегать, много дел у меня (смеется).

— Западный стиль существования, судя по всему, не вызывает у вас восторга?

— Мы в Германии, куда привозили спектакль, встречали благополучнейших, по первому впечатленью, людей, у которых имеется все, сбылись мечты. Дом есть? А как же, тот же, что и у Фрица. Машина? Вон стоит, рядом — жены, и сыну купим, и лодка для речных прогулок, и на теннисный корт записаны. Дальше что? Неизвестно. Они и бродят малость обалдевшие, как же радовались они нашему приезду, наконец хоть что-то случилось, у них ведь ничего никогда не происходит. Западный стиль — достаточно удобная схема для проживания в мире, где все еще очень много зла. Но если вы надеетесь, что сначала накопите и затем уж займетесь духом, то вы заблуждаетесь, душа ваша к тому времени опустеет или зарастет. А в нищей русской

деревне люди веселые, друг другу улыбаются: «Зин, я к тебе иду огород копать. — Да ничего, спасибо, я справлюсь. — Иду, иду». Доярка у нас работает за два доллара в день, это еще при удачном стечении, а то и за доллар, за тридцать рублей, ну и нормально. *Здесь* путь, в самоограничении. Конечно, это происходит волей-неволей, помимо желания (смеется), но так Господь управляется. Лучше там, где труднее.

Вспоминаю счастливейший свой период, нас в молодости за драку посадили на пятнадцать суток, и когда вышли мы из тюрьмы, не нужны нам были ни удовольствия, ни женская любовь, ни дети никакие. Потом ощущение заросло, затерлось, замылось, но все равно: возвышает и освежает беда, это твой аванс на будущее — беда, в ней вероятность твоего исправления.

— Петр, насколько успешно протекает ваша борьба с личными грехами и пороками? С той же злобой, о которой вы упоминали не раз, с гордыней? Неужели и пить бросим?

— Зря вы улыбаетесь. Я пить больше, чем маму, любил. Злость, гордыня… Однажды в городе выхожу на балкон, напротив — почти незнакомая соседка с фотоаппаратом, так по-свойски, так повелительно мне говорит: «Ну-ка, Петя, давай, повернись, я тебя сфотографирую». В ярости возвращаюсь назад, в комнату, какой я ей, к черту, Петя, а она укоризненно мне вдогонку: «Эх, Петруха, Петруха…» Прежде долго бы сидел, гневаясь, теперь же за десять минут сняло, потому что ненавидеть надо не человека, а грех. Что с нее, бедной, взять, несчастная актриса какого-то московского театрика, выбилась из провинции, головы на плечах нет, «Петруха, Петруха», оказывается, из «Белого солнца пустыни», ей этими словами утешить меня захотелось. Вот как это к жизни прикладывается…

Бывают и трудные случаи, допустим, подъезжаешь к остановке встретить жену, а ее бьют. Что делать? Первая реакция — отоварю козлов, так ведь нельзя по моему закону. Но и на эти случаи в книгах предусмотрен выход, я сталкивался с подобным. У нас есть в деревне центральный пункт, ну, где винный и прочее, подкатываю к своему товарищу, он стоит чинит машину, и с ним один пьяненький, но, видать, мастер, из понимающих, то-се, карбюратор (Мамонов гнусавым голосом и ужимками показывает пьяненького, публика снова хохочет. — *А.Г.*). Я только приятеля позвал: «Саш», как вдруг меня мужичонка: «Да пошел ты!..» Смял себя, отъезжаю, прикидываю, как он посмел. Поворачиваю обратно, чтобы с ним разобраться, тут мысль-сомнение и закрадывается. Предположим — в героическом, самом выгодном для меня варианте, что я учу его уму-разуму, он остается лежать в луже крови, я возвращаюсь победителем. И каков результат?

Избиваю мужичонку, для которого эта ругань обычный язык, он и в толк не возьмет, что сказал нечто предосудительное, а его невесть откуда взявшийся городской тип непонятно за что опрокидывает. Я ж потом неделю мучиться буду… Не годится, смиряю себя, обдумываю второй вариант. Так гораздо лучше: я прощаю его, на душе веселеет, не дал разгуляться в себе старому естеству идиота, да и он — бывают же исключения, один из десяти или из ста — внезапно догадывается, что нехорошо человека матерно посылать. Уже два плюса вместо глупой драки и раздора.

Когда прикидываешь, что будет, гораздо легче предпринимать любые шаги, ибо ясно становится, почему ты так поступаешь: не по сердечному движению даже, но точно и по-мужски, на основании четкого выбора. Больше того, понимаешь, отчего ты, отставив другое, выбрал именно ***это***. Все мы грешные, как мы еще живем? Лишь праведниками и держимся, я в этом твердо уверен.

22. 02. 2001

«ХУДШИЙ ГРЕХ — ПРЕДАТЕЛЬСТВО»
Беседа с Алексеем Хвостенко

Старый анекдот об Орсоне Уэллсе, выступающем в захолустье. Промозглый вечер, дождь моет окна скверного зальчика, народу в креслах кот наплакал, поеживающийся на сцене гость хмуро, с видимым отвращеньем к событию перечисляет свои регалии режиссера фантазий, сочинителя слов, разведчика происшествий, не попираемого судьбою актера, но вдруг, дойдя до крайнего, надо думать, раздражения на действительность, выкрикивает: «Теперь вы убедились, как мало здесь вас и как много меня?»

Алексея Хвостенко без преувеличения сонм — художник, поэт, драмписатель, рапсод, и публика на концерт к нему валит толпой, ибо ей мил самый облик артиста, русского странника, петербургского песнопевца духовного, траченного дорогами битника, к чьей коже и дхарме льнут растущие на кладбище паровозов подсолнухи, что в православной и западной своей совокупности, в этой сумме без прописи, дает совершенную, почти уже выбитую, почти не встречаемую уже чистоту богемного типа — от корней первородных, родительских, из классических жизнетекстов.

Из этой незамутненности весь антураж, реквизит и потребительский максимум, батарея красного сухого и очень много крепких сигарет — по слухам, чтобы справиться со сверхнормой, Хвостенко научился курить во сне, а организм притерпелся, он ведь не тот, что у прочих, другой, изредка такое случается. Михаил Таль назло больным почкам и в сумасбродном загуле достигал озарений, староиндийскую черными вел на едином вдохе табачном, едва касаясь пальцами фигур, так что юный пророк германской романтики, на него глядя, лет двести назад констатировал: не все люди должны быть людьми, в человеческом образе подчас живут существа совсем иные, чем люди. Надрыва у Хвостенко при том нет в помине, нет и вульгарного самовыставления, специальных растерзанных поз. В нем естественность парижского речетворца-сектанта в штормовке, скитского шансонье стихов и молитв. И радость, спокойное, с удивлением смешанное восхищение, тихий восторг, что жизнь одаряющая продолжается около четверти века во Франции, как длилась она, столь же щедрая, раньше, когда в ленинградском, к примеру, служил поэт зоопарке и вместе с другими работничками получал для питания мясо павших или забитых зверей;

макабрическую эту историю Алексей рассказывает невозмутимо, застольно, очень кстати ее сервируя к свежей кондитерской выпечке и вину, умудряясь никому не отбить аппетит — безукоризненная аранжировка подробностей позволяет куску быть проглоченным. За тем же столом, на квартире Ирины Врубель-Голубкиной и Михаила Гробмана, старинных друзей Алексея Хвостенко, и состоялся наш разговор. О себе собеседник повествует не так чтоб с охотой, стоит ли о себе, если есть город, музыка, поэзия и Европа.

— Чем для вас, уже старого эмигранта, обернулись Париж и многолетнее обитание в нем? Сохранилась ли эмиграция как историко-культурный феномен или все бесповоротно закончилось с падением занавеса?

— Первые несколько лет были сном, галлюцинацией, сейчас уже нет, это мой мир, все мои дети, за исключением старшего, во Франции родились. Конечно, Россия — страна происхождения, я русский, чего никогда не скрываю, французом не стал и всюду, где бы ни оказался на Западе, ощущаю себя иностранцем. Должен заметить, что положение иностранца мне очень нравится, в нем что-то есть, увлекательно быть немного другим, чем все. Русское присутствие в Париже за минувшие годы изменилось значительно, сперва приехали представители довольно определенного слоя, в основном диссидентского, которые пытались разобраться, кто из них какую позицию занимает, у кого какой статус, и делили деньги, перепадавшие от западных государств и правительств. Дома ничего подобного и в голову прийти не могло, там они были объединены хотя бы общей неприязнью к советскому режиму, за границей же начались новые игры — каждому нужно было устроиться так, чтобы неприязнь эту проявить как-то по-своему, получив и свой кусок пирога. Я от этого раз и навсегда устранился, твердо решив ни в чем таком не бывать; вместе с Володей Марамзиным мы на собственные деньги затеяли издавать «Эхо», литературный журнал, ну, а кроме того, занимался я живописью, писал стихи, пьесы, ставил их в разных странах. Нынче страсти поутихли, все, без ограничения и цензуры, печатается в России, необходимость в «Эхе», просуществовавшем десять лет, отпала. Это к вопросу о феномене эмиграции… Не знаю, сколько отстегивают теперь русским писателям в Москве, Петербурге, но, полагаю, поболее, чем у нас, я на литературе уж точно ничего не заработал, деньги добываю продажей живописи, скульптур, сейчас и песнями немного, выступлениями.

— Из кого состоит в настоящее время круг Хвостенко?

— У меня огромное количество друзей, к большому

удовольствию моему, приходит масса молодежи, а поскольку я, вовсе не помышляя о том, неожиданно приобрел репутацию дедушки русского рок-н-ролла, то возникло множество поклонников, фанов, общение со мной стало лестным — поиграть, записаться, просто поучаствовать в моей деятельности. Молодые ребята, как правило, еще вполне безвестные, я их стараюсь поддерживать, вытаскивать на поверхность, что происходит повсеместно, во Франции, в Англии, Америке, Германии. Не уверен, можно ли это назвать кругом, скорее богема, я и сам богемный человек, не социальный, не официальный, вот и собираются они возле меня.

— *Судьба иных, и даже очень заметных, людей русского искусства, переселившихся в Париж в 70-е годы, выдалась ничуть не легче той, что подстерегла бы их полувеком раньше: Николай Боков сидел на улице с протянутой рукой, обстоятельства Владимира Марамзина пусть не столь пугающие, но тоже, говорят, не из лучших…*

— Володька бросил писать сразу по приезде во Францию, от литературы фактически отказался, а к России у него с годами развилась форменная ненависть; когда его там печатают, как водится, без спроса, он испытывает ярость. У Бокова сложная участь. Коля впал в мистическое христианство, ездит по монастырям, вымаливая прощение за грехи, совершенные в прежней жизни, за то, что занимался авангардной, неправильной, по его убеждению, литературой. Печатает правоверные заметки о своих странствиях, про общение со святыми старцами, мне это чуждо.

— *А как словесность это значительно?*

— Сомневаюсь, вряд ли. Даже Стас Красовицкий, бывший для меня одним из поэтических учителей, после религиозного обращения такие начал стихи сочинять, что их, по чести, стыдно читать. Кое-что, наверное, в них от Красовицкого осталось, но все равно — горько и обидно, не пойму, зачем он их пишет.

— *Вы произнесли, правда цитируя чужую жизнь и чужие высказывания, слово «грех». Интересно узнать, что является грехом лично для вас и не изменились ли с течением времени ваши о том представления.*

— Я никогда не был моралистом…

— *Вот-вот, без всякого морализма…*

— Ну, подойти можно по-разному, допустим, с точки зрения традиционной, будь то десять Моисеевых заповедей или римское право. Сам я себя грешным человеком не считаю, других тоже остерегаюсь судить, осуждать; что же до вещей безоговорочно для меня неприемлемых, того порога, который, по-моему, нельзя

переступать, то это предательство. Да, в первую очередь предательство, вот, наверное, единственный грех, не прощаемый мною людям. Не укради? Не прелюбодействуй? Не думай плохо про Господа своего? Эти мысли нас могут часто посещать, и только предательство абсолютно недопустимо, я не хотел бы, чтобы моя совесть была им отягощена. В памяти остались даже малолетние, детские прегрешения этого рода, глупо как будто сегодня их вспоминать, но они тем не менее глаза мне открыли.

— Что служит для вас нынче критерием поэтического, идет ли речь о стихотворном тексте или о любых прочих, в чем бы ни выражались они, предметах и состояниях, сталкиваясь с которыми внезапно осознаешь их неприкровенно поэтическую природу?

— Я живу как поэт и переживаю эту реальность поэтически, что бы ни происходило со мной, есть, так или иначе, факт моего поэтического бытия. О методах своей работы, о стихах своих я говорить сейчас не буду, скажу лучше о том, как понимаю развитие европейской поэзии. Поэзия европейская насчитывает три эпохи: первая, самая важная по значению, связана с именем Гомера, вторая определена творчеством Данте, третья, мне представляется, открылась Велимиром Хлебниковым, создавшим не только произведения нового типа, но и явившим новое отношение к слову и к действительности, а также, что первостепенно, новый образ поэта. Я не исключаю, что были авторы более талантливые, более пронзительные или более удачливые, чем он, и, однако, Хлебников олицетворяет для меня абсолютную небывалость, еще далеко не закончившуюся, разве что третье тысячелетие предложит свою неизведанность. Он показал уникальный пример того, каким может быть человеческое существование в поэзии и в мире, пример того, что существование это может быть принципиально другим, нежели виделось до Велимира. Общеизвестно, что Гомер — отец европейской словесности в целом, что Данте заложил основу христианской поэтической традиции — правда, трубадуры начали свою работу раньше, и все-таки именно на долю Данте Алигьери, ее подхватившего, выпало быть создателем этой мощнейшей линии. И уже в XX веке пришел Хлебников, удивительный персонаж истории, о котором следовало бы говорить очень много и долго. Это мое отдельное мнение, я настаиваю на нем.

— Любопытно, что две из названных вами трех фигур были вовлечены в непосредственность действия, в борьбу своего времени и очень страстно сражались словом и делом, участвуя в распре гвельфов и гибеллинов, в Октябрьской революции; этот неслучайный момент мистико-политического напряжения, спиритуального воодушевления и разгоряченности от участия в

событиях вами тоже учитывался, как-то на ваш выбор влиял?

— Я не стал бы определять так вот прямо, собственно поэтическая суть личности для меня гораздо важней социальной. Если Гомер поведал мифологическую историю человечества из глубин зарождавшегося сознания европейцев, если Данте говорил от лица складывавшейся христианской литературной традиции и сознания, то Хлебников, по-моему, стал строителем современного авангарда, аутентичной поэзии, базирующейся на личности, на ее необычайности, исключительности.

— Все трое — объективные авторы, формовщики огромных самостоятельных миров и, при всей лирической силе их дарований, при всей достигавшейся ими во множестве текстов проникновенности (применительно к Данте и Хлебникову это корректное утверждение), отнюдь не лирики, не адепты индивидуальной чувствительности.

— Объективность мне ближе, а прекрасных лириков была масса; никто уже, по счастью, никого не выбрасывает на свалку истории, все они с нами, от самых старых и древних до елизаветинцев; до людей нашего века. Благодаря развитию книгоиздательства удалось познакомиться с восточной литературой — особая страна со своим знанием, философией, иное дело, должен ли поэт включать в стихи философию, на сей счет разное было сказано. Для Йейтса это было излишним, он писал, что поэт философию должен знать, но в стихотворную ткань ее не впускать, другие декларировали другое.

— Есть ли у вас какие-то привязанности в современной русской поэзии? Кого отличаете, в ком разочаровались? Хотелось бы ознакомиться с вашим вариантом иерархии, расстановки сил на нынешней карте.

— Мне уже по той причине трудно выстраивать иерархии, что с большинством заметных людей в современной поэзии я хорошо знаком, мы довольно близкие друзья, как это было с Бродским, с которым приблизительно в одно время начали писать стихи. Я тогда больше занимался живописью, скульптурой, поэтому он для меня в том, что касалось стихов и самого поэтического отношения к миру, был образцом. То же самое Толя Найман, Бобышев, Володя Уфлянд — старые друзья мои, с которыми долго общались и, так или иначе, пытались сообща создавать новую русскую литературу. Это не значит, что принадлежали мы к одному кругу, но близки были точно; потом более молодые явились, Эрль и компания например, называвшие себя «хеленуктами». Я склонялся к школе абсурдной поэзии, к элементу игры, действительность ведь настолько была непристойной и неприличной, настолько не укладывалась ни в

какие нормальные рамки, что о ней не хотелось ни толковать, ни рассуждать (смеется). О чем угодно, но не об этом… Сейчас Виктор Кривулин социальные пишет стихи, выступает со статьями, в те времена на эти темы и высказываться-то невозможным считалось.

— Это все фигуры почтенные, лет по сорок, а то и поболее, работающие в литературе. Может быть, назовете и молодых?

— О молодых я слышал мало, я же уехал двадцать три года назад. А старых друзей моих уважаю, вот Андрей Битов был у меня в Париже — Хвост, ты непременно должен стать членом русского ПЕН-клуба. Что сделать-то нужно для этого, спрашиваю? Да просто напиши заявление. Войнович, он от заявлений отказался, мол, без всяких бумаг принимайте, ему писать недостойно, мы посовещались и решили принять его так. А ты как хочешь, сказал Андрюша. Ну, я и написал. Чем дело кончилось, не знаю.

— Результат неизвестен?

— Пока нет (смеется), это ж совсем недавно все было, месяц назад. Когда я в 95-м году съездил в Россию, меня всюду напринимали — в Союз художников, графиков, почетным членом…

— Что такое парижский стиль, о котором на всех языках мира такое количество слов? Воздух этого города сколько-нибудь вас изменил?

— Франция, особенно Париж, очень отличается от прочих стран, иная культура, способ отношений, общения, встреч. Мне французы очень нравятся; как бы ни обзывали их лягушатниками, какие бы обидные прозвища к ним ни приклеивали, это все неправда. Французы — верные друзья, всегда готовые прийти на помощь…

— Удивительные вещи вы говорите, и обнадеживающие: мне рассказывали обратное — прижимисты, черствы, отчужденны, дружба вытеснена формальными контактами и улыбками…

— Ничего подобного. Я удивлялся их искреннему желанию помочь; сделать все от них зависящее; сначала не доверял, наверное, думал, они от тебя чего-то хотят, добиваются. Нет, такова их натура — если им нравится человек, нравится то, что он делает, они к нему всей душой.

— О Париже, если вчитаться в легенды, окутавшие его за века, тоже легко составить двоякое впечатление: город-миф, но и жесток, без расчета никого не пригреет, проиграл — оставайся на дне, и никакая красота тебя не спасет, тем паче коллеги в искусстве.

— Я этого не заметил. Дело, не исключено, во мне, характера

я мягкого, ни с кем конфликтовать и ссориться не склонен, у меня самые приятные отношения с французской богемой, с художниками, уж в этом-то смысле все очень благополучно.

— И это такая же богема, что и на всех широтах?

— Пожалуй. Некоторые добились коммерческого успеха, другие живут неведомо на что, в общем, все как везде, вполне сродни российским, петербургским в частности, нравам.

— Я слышал от одной знакомой, неплохо осведомленной в обычаях римского художественного круга, о твердом тамошнем распорядке, когда с вечера и до середины ночи гульба, а утром, выпив кофе с рогаликом, железно принимаются за работу.

— Это очень по-разному, кто как… Сейчас у меня достаточно средств, чтобы снимать помещение, прежде я участвовал в скваттерском движении — захватывалась пустующая фабрика или дом, что меня очень устраивало, поскольку давало возможность делать большие вещи, хранить материалы. Я же занимаюсь скульптурой, ассамбляжами, объекты подчас высотой до пяти метров, а последняя заказанная мне вещь, в городке под Парижем — дракон длиной метров в сорок; там, в округе, была чудовищная буря, повалило половину лесов, из упавших стволов и делал, в нашем распоряжении была распилочная мастерская, деревообрабатывающая фабрика. И работа сложилась чудесно, отменно ладил с людьми, так что молва о душевной черствости и скаредности французов — это вздор, глупость. Верно то, что государство мало помогает художникам, в любом немецком городе, в каком-нибудь Мюнхене, предположим, масштаб выделяемых искусству дотаций с общенациональным французским несопоставим.

— Роб-Грийе пару лет назад говорил, что во Франции — десятки, даже сотни тысяч писателей, либо на это звание претендующих, ежегодно издается тьма романов, общество помешано на словесности и если нужен пример литературоцентричной страны, то это не Россия, а Франция, где признанных авторов ласкает правительство и где беллетристов принято звать на ТВ для обсужденья проблем, сколь угодно далеких от профессиональной их компетенции. Вы ощущаете эту атмосферу или пишущих по-русски она не касается?

— Чтобы как следует ею проникнуться, надо ежесуточно смотреть телевизор, на что у меня времени нет — сам пишу, вдобавок решил самостоятельно ставить пьесы свои, у себя в мастерской, в студии «Симпосион», что в переводе с греческого — «Пир». Карманный театр мест на сорок, единственный русский театр в Париже, при нем бар, и раз в неделю мы устраиваем музыкально-поэтические вечера, на которых каждый может

выступить, прочитать новые стишки, спеть песню. Три спектакля уже сделали, готовим четвертый, а начали с переписанного мной горьковского «На дне» — от оригинального текста осталось мало что, это был мюзикл, с живыми музыкантами, исполнявшими блюз. Я играл Луку (смеется), отдаленно похожего на прототип. Еще поставил пьесу о пророке Ионе, сочиненную лет пятнадцать назад с Анри Волохонским; опыт ее постановки был и в Москве, к сожалению, неудачный, мы вернулись к исходному замыслу, и получилось как будто — ходила публика, благожелательно отзывалась пресса…

— Как поживает нынче Волохонский?

— Анри на пенсии, в Тюбингене, много пишет, переводит экзотические тексты, верней, перелагает, импровизирует на их темы, от средневековых итальянцев до «Поминок по Финнегану» Джойса. Фрагменты из Джойса вышли у него потрясающе.

— Петербург не притягивает вас эмоционально?

— Я не в том уже возрасте, чтобы решительно менять свою жизнь. С удовольствием приезжал туда по приглашению группы «АукцЫон», записал с ними пластинку — «Чайник вина», после чего, три года спустя, в 95-м, уперся и уговорил продюсера, что необходимо сделать диск на стихи Хлебникова. Продюсер, большой поклонник поэта, уверенный в гиблости предприятия, позволил себя уболтать. К удивлению нашему, запись имела успех, молодежь ее полюбила, после чего, вероятно, я и стал дедушкой русского рок-н-ролла. И здесь, в Израиле, аудитория тоже была симпатичная очень, на полуофициальном концерте в Иерусалиме, перед которым я, конечно, взял прилично и, по своему обыкновению, забывал текст, мне подсказывали слова, просили спеть еще — представьте, совсем другого поколения люди. Это было приятно, приятно.

15. 03. 2001

«МЕМУАРОВ Я ЕЩЕ НЕ ПИСАЛ»
Беседа с Анатолием Найманом

Девяностые, рискну предположить, выдались для Анатолия Наймана счастливой порой, когда акустика его имени, дотоле звучавшего по преимуществу в знаточеской, численно невеликой среде, отвоевала для себя обширные, гулкие, резонансные сферы, чему причиной свод новой прозы поэта с ее соразмерной обстоятельностью и расцветшим интонационным внушением, суггестией — начитавшись, я мимовольно берусь подражать долготе фразы, простирающей ветвистый синтаксис и на главную суть, и на не меньше того многозначительно-выпуклую околичность. Эта проза, рассказанная естественно и горячо, родилась от союза пристрастности и свободы, что, уж конечно, не похвала, с моей стороны неуместная, и не в укор сочинителям, на чьих текстах отпечаталась жестокая вымученность, но всего лишь констатация артистизма, а равно читательской старорежимной привязанности к натуральным продуктам. В Израиль впервые А. Найман приехал три года назад, на иерусалимскую конференцию, трактовавшую существование русской литературы после падения той самой власти, которая эту словесность сдерживала и, как потом обнаружилось, твердой рукою поддерживала; интенсивное расписание разговоров, достигавших подчас напряжения и экзальтации даже и в кулуарном, не только публичном своем бытовании, оставляло немного времени для отправления журналистского долга — вчерне намеченное интервью рассеялось в предгорном мартовском воздухе, не соткавшись. Реваншируюсь нынче, узурпировав паузу меж поэтическими выступлениями гостя в израильских городах.

— В том, что вы сейчас пишете, радость освобождения от оков, даруемая личным повествованием, осязаемо теснит свойственную вам прежде строгость, определявшую атмосферу более ранних произведений, к примеру, «Записок о Анне Ахматовой». Вы, похоже, специально укрупняете, форсируете раскрепощенность?

— «Записки о Анне Ахматовой» я тоже рассматривал как прозу, другой вопрос, что когда берешься за не испробованную прежде большую вещь, требующую иного дыхания, то еще не знаешь, как это бывает, потому я и чувствовал себя в границах не только человеческого подхода к предмету, но и академического. Среди моих младших друзей из следующего за мной поколения была порядочная группа тех, кто, относясь к людям

университетским, обладал надлежащей корректностью исследовательского ума, но, сколько живу, никак не могу дождаться, да, наверное, это и невозможно, соединения знаний и основанных на этих знаниях наблюдений со свободной передачей. В итоге, к сожалению, выходит довольно сухо, так в действительности не говорят, меж тем Ахматова, то есть предмет моей книги, сочетала в себе эту четкость почти академического подхода — взять хотя бы ее работы о «Каменном госте», о «Золотом петушке», которые проводились, я думаю, под наблюдением Томашевского, и сориентированность на Эйхенбаума я в них чувствую, влияние человека научной складки — так вот, Ахматова сочетала строгость с непринужденностью, со свободой. Причем это не надо понимать в том смысле, будто в ее распоряжении имелись две речевые неслиянности: сейчас я с вами буду обсуждать текст и воспользуюсь специальным словарем, а потом мы станем говорить про обед, и я прибегну к другому словарю. Нет, ее словарь был един, а я, как бы не осознавая, но, впрочем, и не бессознательно (тут попросту и осознавать-то особенно нечего), придерживался сходной позиции. Я тоже хотел излагать и рассказывать вещи на неразъемном языке, ведь наши текстологические соображения являются, согласитесь, компонентою того же опыта, что и все остальное в жизни. Все-таки в той вещи никак не получалось сказать совершенно свободно. Анализируя, допустим, напрашивающиеся английские мотивы, я ловил себя на желании расставить параграфы — «первое, второе, третье», но самостоятельный заплыв на приличную дистанцию раскрепощает, ты перестаешь быть слугою цели, которую преследуешь, и в «Поэзии и неправде», написанной после изрядного перерыва по заказу одного французского издательства, я, вынужденный переработать большой филологический материал, распоряжался им уже как моим собственным опытом. В дальнейших книгах — «Славный конец бесславных поколений», тем более «Любовный интерес» и «Неприятный человек», — мне и преодолевать уже ничего не приходилось.

— Советское время, изображенное вами со всеми его гадостями, обладало, сдается, тем преимуществом, что накопило в себе огромный воспоминательный потенциал. Этот период легко перекладывался в мемуар, в нем действовала какая-то мощнейшая внутренняя сила, транспонировавшая события в слово памяти, — оттого советское время было значительным, историческим. В какой мере новая российская эпоха насыщена этим качеством или оно исчезло из русского мира?

— У меня немного другое к этому отношение. На протяжении

лет двенадцати, приблизительно с момента выхода «Ахматовой», я безуспешно, с некоторым жалким вызовом повторяю, что мемуаров еще не писал. И это правда, поскольку та проза, что теперь для удобства называется мемуарной, есть проза не вспоминания, а — понимания, проза о том, что ты понимаешь и знаешь. Механизм жизни устроен так же: нечто произошло — предположим, фрагмент биографии, и по прошествии долгих сроков он становится фрагментом судьбы. У кого-то превращения не происходит, ибо человек не осознает свою жизнь как судьбу, да и осознание — это штука опасная, порой такое наворотишь, в такие себя впаришь рамки… Мы нередко с этим сталкиваемся, когда люди делают неверные выводы из случившегося. Снова скажу, что проза, применительно к которой вы употребили эпитет «мемуарная», для меня — понимательная, жанр, сложившийся в русской литературе в XIX веке. Собственно, как мы определим жанр «Былого и дум», произведения, высоко мною ценимого? Я обозначил бы его так: «былое и думы», только «думы» сегодня слово скомпрометированное, как в том анекдоте — «не выпендривайся», а «былое и мысли», «былое и рассуждения» звучат нормально, слух не коробят. У меня нет претензий к критикам, твердящим о мемуарной литературе, но это неправильно в корне, «Опыты» Монтеня уж точно не по разряду воспоминаний идут, тут перед нами самозаконный повествовательный вид, и наступают времена, отмеченные жадным вниманием к нему публики. Мне задают вопрос, а где же, мол, у тебя выдумка, фикшн? А фикшн — в вещах, о которых я пишу, не такой уж я простец, чтобы писать о доподлинно бывшем.

— Я спровоцировал вас нарочно, ничуть не собираясь отрицать художественно-романическую принадлежность ваших книг…

— Ну да, ну да… Очень часто упрекают: неужели ты, изобразивший некое событие, не помнишь, что я тогда-то тоже присутствовал? Во-первых, отвечу, твоего «тогда-то» у меня не было, у меня было другое «тогда-то», во-вторых, даже если мы совпадем, я все равно пишу не об этом, но о том, что мною владеет и меня ведет — не я, а текст диктует, чему появиться, персонажу ли, положению ли, сюжетной развязке. Манера моя, раз уж приходится открывать карты, примерно такова, что я описываю обыденный эпизод, в правдоподобности коего подозрения не закрадываются — чего ради, полагает публика, стал бы автор придумывать эти совсем не захватывающие вещи, и когда читатель начинает мне верить, вмешиваю какую-нибудь вымышленную линию и веду ее до тех пор, пока в читающем не возникнет проблеск сомнения; в этот момент я опять уверяю его, что все было так, как мною рассказано, облачный день,

температура двадцать градусов — чтобы в следующем периоде, на очередной странице иметь руки развязанными. Учтите, что сплошь и рядом я считаю невозможным дать настоящее имя человека, находящегося в центре какой-либо истории, хотя, признаюсь, столкнулся и с неожиданным поворотом. Слушай, говорит мне как-то знакомый, ведь это ты обо мне написал, что ж ты фамилию не назвал? Но герой выглядит в тексте смешным. Какая разница, он возражает, надо было привести непременно, я за любую правду стою — знакомый этот, что называется, искал известности. Или еще более яркая ситуация: как-то Годар сказал интервьюеру, что человека талантливого видно по всему и бездарного видно по всему. Вон, кивнул Годар в сторону одного режиссера, он даже кефир пьет бездарно, и такой же у него фильм. Режиссер этот был приятелем интервьюера, который и передал ему этот отзыв, прибавив, что фамилию его, разумеется, уберет; да ты что, возмутился тот, оставь, конечно, а когда у него в дальнейшем интересовались, знает ли он, как его обозвали, с презрением отмахивался — чепуха, это все Сашка, интервьюер то есть, присочинил. Ему было важно, что в истории этой Годар фигурирует… Единственное, чего я избегаю, — делать из двух людей одного, это, по-моему, аморально, даже если дело касается чистой беллетристики, аморально с писательской точки зрения.

— Есть ли в современной русской литературе авторы, чье художественное поведение, стиль самопроявления, образ речи были бы вам родственны, близки, вызывали бы сочувствие?

— Присутствует круг людей, которых я уважаю, но хотелось бы обойтись без имен; неизбежно кого-то забудешь, и что — вспомнив и хлопнув себя по лбу, звонить с просьбой включить в текст беседы не названного тобой по оплошности человека? Иногда уважение вызывает даже не книга, а сочетание серьезности и несерьезности тона, я шутил несколько лет назад, что мир погибнет не от атомной бомбы, истребления природы, национализма и прочих прелестей, но от излишней серьезности. В жизни тяжесть и легкость, глубокомыслие и легкомыслие находятся в приемлемой смеси.

— А литературные ваши впечатления нынешней поры? Вам что-нибудь показалось значительным, состоявшимся, попросту любопытным?

— Всегда хочется упомянуть самое что ни на есть последнее. Я прочитал последний, по-моему, превосходный роман Филиппа Рота, «The Human Stain», он только что вышел, еще в твердой обложке — это прямо как в юности, когда, заканчивая книгу, вы были твердо убеждены: замечательная книга. Так и здесь — замечательная, несмотря на один-два малозаметных шва и

просчета. Отмечу сравнительно недавний роман Сола Беллоу, хоть он, конечно, несоизмерим с тем, что написал Рот. Я находился под сильным воздействием прочитанного года три-четыре назад романа Йехошуа «Господин Мани», в Израиле мне постарались испортить от него впечатление, доказывая, что это в переводе очень хорошо, а в ивритском оригинале гораздо хуже, да как-то не верится в переводчика, насыщающего золотом песок. Я по-английски читаю сейчас больше, чем по-русски, но писатели английского языка меня занимают не слишком, потому что, как говорил Пастернак о стихах Элиота, тут еще надо знать, на каком маршруте трамвая ехать, — приходится держать в уме, где в Нью-Йорке на 42-й пересесть из метро в автобус, и так далее. Что же до русских авторов, то занимают, и даже очень, и есть некоторый эффект в их текстах, так и быть, назову имена. Пелевин — бесспорно, талантливый прозаик, еще можно выделить несколько писателей того же ряда, а эффект таков: пока читаешь, это интересно, занимательно, приятно, однако в ту минуту, как закрываешь книгу, обаяние испаряется, будто и не бывало, бесследно. Ощущение, точно от вкусного блюда, съел — и все, с ним вместе оно и кончается. «Чапаев и Пустота» — настоящая книга, я помню, как ее читал, мне вообще нравится, когда мне что-то нравится, и к чужому тексту я подхожу с желанием нечто от него получить, но… То же и с Болматом: интерес мой сохранялся лишь по мере чтения его романа «Сами по себе», не продлившись ни на минуту после того, как была перевернута финальная страница. «Сами по себе» — намеренная стилизация, pulp fiction, и тем не менее. Допускаю, что я человек пожилой, old head, и чего тебе надо вообще, чтобы ты потом ходил-раздумывал, возведя очи горе или уперев их в землю? Нет, все так и должно быть, мы тебе книжку продали, ты ее пролистал, теперь покупай следующую, но воспитан я все-таки по-другому. Право, я ни к чему не призываю, ни за что не агитирую и вовсе не собираюсь сказать, что «Война и мир», понимаете ли, остается с нами на десятилетия, побуждая к непрерывным размышлениям. Отнюдь, «Война и мир» — это «Война и мир», а новая литература — это новая литература, речь всего только о том, что я ровно так же привык возвращаться к прочитанному, как возвращаюсь к встречам с людьми, к разговорам, тональность которых в тебе живет. Когда же ты звонишь справиться, который час, то интонация, с какой тебе называют цифры, запоминается едва ли.

Вы об этом не спрашиваете, а я скажу: нынешняя русская литература занята большей частью сведением счетов, выяснением отношений, взаимными попреками и вызовами, между тем впечатление, которое произвели на меня романы Филиппа Рота

или Йехошуа, — совершенно иное. Я не самым подробным и тщательным образом осведомлен в американской литературной ситуации, я понятия не имею о литературной ситуации израильской, зато знаю, что есть на свете Филипп Рот и есть Йехошуа, неведомо что еще написавший, и в «Господине Мани» его неподдельное внутреннее состояние запечатлелось, отложилось — вот что волнует его, об этом он говорит.

На людей, работающих по-русски, обрушилась в минувшее десятилетие невероятная новизна, новизна открывшейся перспективы: я напишу роман, и я, и меня, и со мной… В советскую пору мы от перспектив были избавлены, давила неподъемная могильная плита, исключавшая любую вероятность перемен, что бы ни написал ты, рукопись с тобой и пребудет. Забавная беседа была у меня в этой связи с одним ленинградским поэтом, моим ровесником. Стихи, сказал я ему, лежат и есть не просят, а проза — это две папки, куда-то их нужно девать; вот раньше и надо было думать, когда принимался за свою прозу, ответил он мне. Я уверен, подавляющее большинство того, что пишется сейчас, пишется с прицелом внелитературным — «желаю славы я» или, может быть, огребу мильон, стану жить, сигару курить.

— Прицел, совсем не сегодня возникший, отлично известный по прошлым векам.

— Оттого я и Пушкина процитировал, но другая была предыстория. К пушкинскому времени самоосознанная русская литература худо-бедно существовала уже лет около ста (я, не примериваясь к датам, прикинул), было и сформировавшееся, неизменяющееся положение в обществе, и представление о славе тоже отличалось резко. Слава Байрона — не слава Бродского, Байрон море переплыл, в Греции дрался, бог весть сколько женщин, вот это была слава. А литературная? Ну какая была у Сервантеса литературная слава?

— Очень большая. Вторую часть «Дон Кихота» ждали с огромным нетерпением и вытерпеть ожидания не могли, родилось продолжение, сработанное подражателем-умельцем, были пародии, толки и пересуды.

— И все же это не слава, в сегодняшних категориях говоря, какого-нибудь Айзека Стерна, она больше смахивает на известность…

— Согласен, ветераны сражения при Лепанто знали Сервантеса в боевом, не в писательском качестве.

— Бродит такой без руки и что-то выдумывает, как о Данте шептались — ну, этот побывал в аду, то есть скромная, по меркам современности, витает легендочка. Теперь все просто и прямо,

ровнехонько как сказал, абсолютно не понимая смысла собственных слов, мой приятель, технический человек, работавший над технической книгой: «Я бестселлер пишу». «Бесселлер» — с двумя «с» и без «т» — пароль, ключевой термин литературной эпохи. Пропасть, по российскому обыкновению, преодолевается в два прыжка, и когда, чтобы сделать второй прыжок, отталкиваются от пустоты, тело сводит судорогой, что отражается на свойствах даже лучших вещей. Еще характерный сегодняшнего сочинительства штрих, приблизительно мною обозначаемый так: а вот я и это вам продемонстрирую вдобавок. Профессионально спланированная структура, все правильно, в порядке, на месте, героиня — слепая, герой — эротоман, чего еще желать и требовать, так нет же, давайте-ка я подпущу, что капель падала, как чирикала птица. И не важно, что это в двадцатые израсходовано, уложено в сундук, с тех пор ежегодно проветривается; или — Гоголем нам заповеданное лирическое отступление, уж я себя в нем покажу. Но я не жалуюсь, не ропщу, это мое время, время, в котором я оказался. И пусть накоплен самодостаточный запас прочитанного, с любопытством присматриваюсь к нынешней литературе, к журналам в том числе, где и сам печатаюсь. В «Новом мире» в одном номере с моими стихами была первая часть «Оправдания» Дмитрия Быкова, написано здорово, в дни моего детства и юности выражались — «сильно» (в данном случае не «сильно», а одаренно), но хотелось бы уяснить: либо, как в толстовском «После бала», человека насмерть загоняют палками, либо — нет, поскольку не бывает так, чтобы сначала насмерть загнали, а затем он бы сызнова здоровехонек появился. Значит, это надувные безобидные шары, которыми дети друг дружку небольно колотят.

Стараюсь следить за статьями критиков и не припомню, когда бы я с их мнением согласился, что вообще-то показатель скверный — не потому, что я брюзга и высокомерное старое чучело, а потому, что недурно бы критику писать так, чтобы я встрепенулся, взяв на заметку: о, это необходимо прочесть. На Западе обозреватель, выдавший ругательную рецензию, которая на читателей так повлияла, что те книгу перестали покупать (или, наоборот, грубо перехваливший ее), может нарваться, его обвинят в намеренном подрыве финансовых позиций издательства либо — второй вариант — в корыстном отстаивании интересов фирмы. Премию подчас дают совершеннейшей дряни, однако рецензенты не распинаются, будто наградили «Преступление и наказание», они со всею четкостью поведают, кто есть кто. Русские критики безответственны, в России критик пишет по схеме: я книгу прочитал и вот что я вам про себя расскажу (смеется).

— Приходится слышать, что декларирование либеральных ценностей стало в российской литературной среде занятием малопочтенным, сомнительным, чуть ли не смешным, ибо не соответствует нарождающейся атмосфере неоконсерватизма. Насколько справедливы эти слухи?

— Я уже не очень понимаю, какое содержание вкладывают в словосочетание «либеральные ценности», как не вполне ясен мне и смысл современного консерватизма… Со мной в молодости была такая история. После института работал я инженеришкой на химическом заводе, сначала в цеху, потом, после случившегося у нас отравления, перевели меня для поправки здоровья в технический отдел, начальник которого был человек грубоватый, без тонкостей. Инженером я был плохим и, как почти всякий, кто плох, хотел доказать, что кое-что умею — такие-то нормы заложил и такие. И вот я в третий раз об этом начальнику сообщил, и он сквозь зубы хмуро процедил: «Чего заложишь, то и вытащишь». Острота немудреная, а приложима ко многому. Что составляет подтекст суждений об исчерпанности либеральных ценностей? Боязнь или неумение сказать так, чтобы это по-настоящему другого задело, чтобы «отозвались душевные струны». Если ты закладываешь в свой текст сарказм, скептицизм, снобизм, то ты их и вытащишь — «с иронией у него хорошо», одобрят тебя по заслугам. Если же ты напишешь: «Она ушла, я ломал руки», то рискуешь либо получить отзыв душевных струн, и вокруг воскликнут — давно мы не слыхали ничего подобного, где этот автор, мы хотим его видеть, обнять, либо тебя обвинят в дешевой, пятикопеечной мелодраме. Опасаясь быть оцененным в пять копеек, автор прячется в скепсис, в сарказм, но без чувства не выиграешь, цели не достигнешь, гола не забьешь! Гол и так в редчайших лишь случаях забивают, скепсис же и цинизм перекроют путь напрочь. Примеров опровергающих не сыскать. «Тропик Рака» Генри Миллера — трогательнейшая вещь, причем трогательность ее наподобие той, что в «Колымских рассказах»: люди поставлены вне жизни и там живут. И в Селине это присутствует, и в Жане Жене. Никуда от этого не уйти!

24. 05. 2001

ЖИЗНЬ ПРИ ЦЕЗАРЯХ
Беседа с Еленой Рабинович

Личные признания обесценились, но все же воспользуюсь выгодой прилюдного слова, дабы сказать о том удовольствии и той, в ответ на него, благодарности, которые всякий раз, стоит глазу узреть, а руке протянуться, во мне возникают от чтения учено-литературных работ, с греческого, по преимуществу, языка переложенных в русский язык Еленой Рабинович, петербургским филологом-классиком, и если принято так, что вожатому, путеводителю, переводчику чем-то за первопроходческий труд надо отплачивать, значит, я несостоятельно-давний должник ее за «Жизнь Аполлония Тианского», землистого колера академический том, в оригинале сочиненный Флавием из писательской семьи Филостратов. С бессознательной хищностью старая речь нащупала жанр: вероисповедное и плутовское блуждание в терпеливом рассуждении истины, или, что тоже близко, наживы, либо, это еще вернее предположить, в чистых целях непедантичного их сопряжения, и торговые стоят города, и помощными змеями вьются дороги, благосклонные к странствиям долговласых, опрысканных своим чудотворством, разумников, две тысячи лет художественного бытия впереди, плотный, густой обещан ландшафт.

На рынке сварили похлебку с овощами и рыбой. Вьючный осел пыльным хвостом отмахнулся от слепня. Вино важно плещется в кожаном бурдюке. Босоногая медная стая в такт надсмотрщицким воплям разгрузила споро корабль, ткань разложили штуками, оливковое масло перелили в пузатые кувшины, от пряностей кухня чихала и кашляла. Невольница льстит языком и устами, как третьего дня, как вчера, наизусть. Площадной говорун сунул палец в дырку плаща, кошелек наипаче того прохудился, на скорую нитку сметанный панегирик разлезся по швам. Сатир-невидимка хаживал к сельской матроне, недоуменное дитя родилось с шерстью на грудке, отцы и деды так основательно учат: выставить козлоногому лохань пьяного зелья, пусть захмелеет, в зримый оформится облик и, устыдившись, перестанет охальничать. Двое господ на углу едкими голосами спорят о недоступных им таинствах теургии, правильный чин богоделия обсуждают они, жирногубые граждане внешнего, непричастного круга. Бродячий фигляр-кифаред гнусаво долдонит из Нероновых драм — требуя мзду за певческий свой надрыв, из мешка достает волшебные, якобы самого императора,

заветные струны, а кого природная тупость толкает к отказу от восхищения, дозволено в скорый волочь на расправу участок. Жизнь обманывает, будто меняла, подруга и маклер, только худо терять необременительность рассеянной дружбы, ужин в беспечной гостинице на закате, храмы в рощах, святилища у ручьев, смарагдовые плоды на ветвях, алавастровые амфоры, ограду пифагорейства, расчислившего порядок планет, которых лучи серебрят гармонический строй музыкальный, философия пахнет дымком искупительных жертв, клейкая терпкость, солоноватая, нравы сгубившая дикая сладость, вот и афиняне, распалившись без меры (мудрец осуждает), покупают за подлые деньги развратников, воров, работорговцев, суют сброду оружие в грязные руки, заставляя по-гладиаторски биться на песке и опилках арены, путь магов-скитальцев ведет в капища, в распаренную эллинскую и азиатскую толчею, за море, к загробной тишине теней — все-таки худо терять, до смерти жаль покидать, не хочется торопиться. Это изложено в прозе русским светящимся слогом, а кроме того, Елена Рабинович — проницательный исследователь современных языковых состояний (ее очерки на сей счет собраны в книге «Риторика повседневности») и остроумный критик текущей словесности.

— Попробуем реконструировать прошлое: юная девушка поступает на классическое отделение Ленинградского университета — что послужило движителем, с чем были связаны надежды, каким рисовалось будущее, посвящаемое непрактичным древностям?

— Рациональные соображения будущей выгоды и устройства в решении моем не участвовали, после художественной школы мне хотелось еще поучиться, и куда же податься, если не в университет, среднего образования как-то мало. Латынь, греческий меня привлекали, и университетская атмосфера способствовала занятиям, по крайней мере, ничто не мешало мне, помимо обязательных предметов и чтений, читать Кафку, Флобера.

— Интервьюируя Михаила Гаспарова, я не к месту спросил, случается ли ему подходить к материалу с чувством эмпатии, относиться к тому, что написано, с ощущением вчувствования, психологической вовлеченности, и услышал, что именно этого он бежит, стремясь строго держаться текста и темы. А вы?

— Эмпатия вещь опасная, я стараюсь соразмерять свои впечатления, потому что они на меня влияют. В отличие, может быть, от Михаила Леоновича, и это понятно: Гаспаров — мальчик, я — девочка. Но мне кажется, чувствую людей, иной раз смотришь на человека, который пылко говорит о чем-то, а

приглядишься — да он голоден, его накормить надо. Что же до классической древности, то у меня есть любовь к жизненной правде, встречая упоминание о неведомой мне птичке, я считаю своей обязанностью докопаться, кто она и откуда, мне недостаточно разыскать обрывочные сведения о ней в комментариях, я отправляюсь в зоопарк, чтобы на нее посмотреть. Не уверена, что это эмпатия, скорее тяготение к непосредственности опыта; одни анализируют материал ради собственных гипотез и построений, для других он представляет ценность сам по себе, и хоть в прежние годы мне, как многим привороженным структурализмом парням и девкам, тоже случалось что-нибудь ляпнуть, обычно я этого избегала. Но главное, у меня был прекрасный университетский наставник, Аристид Иванович Доватур, не могу не вспомнить об этом ярком, замечательно обучавшем нас человеке — он помогал мне с кандидатской диссертацией, руководителем его, к сожалению, назначить было нельзя, а до защиты докторской он не дожил. Так вот, у него было это отношение к античности как к непреложно существовавшей действительности, для иных людей и сегодняшняя жизнь всего лишь плод их воображения, умственная конструкция, ему этот подход совсем не был свойствен, соответственно, и нам тоже. Если же что-то нам неизвестно, то меня уж не сбить, я говорю прямо: этого мы не знаем и знать не можем, а бывают и те, кому и незнание не помеха в их выводах.

— Доватур был буквой «Д» в АБДЕМе (группа молодых ленинградских филологов, издававших в конце 20-х — начале 30-х годов свои переводы античных авторов под вышеуказанным коллективным псевдонимом-аббревиатурой; в состав группы входили А. Болдырев, А. Доватур, инициатор и глава сообщества А. Егунов, А. Миханков, Э. Визель (Мустел). — А.Г.). *Кого еще из этой среды вам приходилось встречать?*

— С Андреем Николаевичем Егуновым я успела чуть-чуть познакомиться…

— И вы догадывались, что он, переводчик Платона, Гелиодора, Ахилла Татия, к тому же великолепный прозаик, поэт?

— Доватур об этом рассказывал, впервые я увидела Егунова, кажется, студенткой или еще школьницей, в библиотеке Пушкинского дома, где мне разрешали брать книжки на абонемент одной доброй женщины. Перекрывая шум беседы сотрудников, вдруг зазвучал шикарный голос, и этот голос произнес: «Определенно, „Литературные памятники“ остаются последним прибежищем порнографии» — нет, пожалуй, было использовано другое слово, «порнография» не из этого репертуара, но и без «непристойности» обошлось, стало быть,

говорящий употребил какое-то третье. Я, заинтригованная, на реплику обернулась и увидела бедно и чисто одетого человека с необычным, знакомым лицом, походившим на портрет состарившегося Баратынского — короткая прядь, большой, несколько нависший лоб, круглые глаза. Нас представили, это был Егунов, которым Аристид Иванович очень всегда восхищался. Потом Андрей Николаевич умер. Поживи он еще, позвал бы, наверное, меня на свои среды, он читал курсовую мою и даже на нее сослался, первая ссылка на текст, мною написанный, а после кончины его я узнавала о нем от Доватура. Тот богемою не был, но к богемному стилю тянулся, Егунов же в этом смысле натура образцово-показательная. Диссертации не защитил, со службы внезапно ушел: он работал в библиотеке, жалованье получал маленькое, но уж на крошечную пенсию существовать — это чересчур. Между тем он взял и уволился, и однажды, как раз стоял погожий, солнечный день, сказал Доватуру: «Поехали на острова». Они погуляли, пообедали в ресторане, им было интересно друг с другом, и по возвращении Егунов у спутника своего спросил: «Ну что, понравилось тебе?» «Конечно», — был ответ. «Теперь у меня все дни будут такие», — заверил он Доватура. Аристид Иванович чрезвычайно за это Андрея Николаевича уважал, да и просто любил его, они в самом деле были друзьями, с давней их молодости — когда они познакомились, Егунов, старший года на четыре (разница пустяковая, в ту пору, впрочем, ощущавшаяся), уже окончил университет, редактировал переводы Платона и был столичная штучка, Аристид только приехал из провинции, что, однако, взаимной приязни не помешало.

— *Выходит, отзвуки и веяния легендарной ленинградской научно-художественной богемы двадцатых для вас были явью, не отвлеченно-внеличным, из мемуаров и романов, культурным воспоминанием?*

— Тут и семейные связи роль свою сыграли, Лидию Яковлевну Гинзбург, к примеру, я знала в течение всей моей жизни. Вы просите как-то охарактеризовать ее? С этой задачей я справлюсь едва ли. Ко мне она была очень добра, кое-что из моего читала, и что-то ей нравилось, рекомендовала меня в Союз писателей, но я не принадлежала к числу имевшихся у нее независимых молодых знакомых, я — дочка и внучка старинных приятелей.

— *Из письма ее вырисовывается образ довольно-таки жесткий, с неуступчивым атеистическим сознанием…*

— Она ведь тоже из приезжих, приезжий должен проявлять некоторую жесткость, а жесткость обедняет. Доватур не был

обедненным человеком, но, может, сложись все по-другому, ему суждено было бы стать еще богаче. Не исключаю, что твердость и неуступчивость, о которых вы говорите, вообще ее складу присущи, затрудняюсь точнее сказать, Лидия Яковлевна не относилась для меня к разряду тех взрослых, к кому подростки пристально и специально присматриваются в желании разгадать, о чем те думают. Атеистический запал у нее был, но мы с ней особых разговоров о том, есть ли Бог, не вели.

— Выше вы упомянули о своем пристрастии к правде былого, к реальности происшедшего. И все же как таковое понимание прошлого осуществимо, не иллюзорно? Временное расстояние колоссальное, предметный мир почти полностью изменился, психология, весь спектр представлений, по-видимому, тоже; дискутировали о границах исторического познания тысячекратно, а я вас, как обладательницу собственного опыта, снова об этом спрошу.

— На мой взгляд, понимание прошлого вероятно не в меньшей степени, чем настоящего, разве что потребует дополнительных усилий. Возьмем, чтобы не быть голословными, наверняка известную вам фигуру Алкивиада: исследователи спорят о мотивах его поступков, кому-то он нравится, кому-то нет, в категорию непосредственно-близких знакомцев персонаж этот не перейдет, но есть люди, которых мы хорошо знаем, не будучи с ними знакомы, и на таком уровне встреча, бесспорно, возможна.

— Я имел в виду чужой и далекий строй психики, утраченный способ переживания, восприятия, инстинктивную, выработанную исчезнувшей культурой методу располагания себя в пространстве, географическом и социальном.

— Этот психический строй нам вовсе не чужд, мы же оттуда пошли и часто недооцениваем наше сходство. Напротив, строение психики очень многих окружающих меня людей, моих соотечественников, голосующих за Путина, настолько для меня загадочно и недоступно, что на их фоне даже не древний грек — индейский вождь выглядит весьма очевидным. Призрачная жизнь, которую эти люди ведут и за которую они готовы умереть, для меня непостижима абсолютно, я не понимаю, как можно сперва быть недовольным, когда у тебя вынимают деньги из кармана, а затем отнявшему аплодировать. Для меня это тайна, они — справляются. В случае с Алкивиадом вы такого абсурда не найдете, там обнаружатся обыкновенные, естественные вопросы, хотел он быть тираном или нет, но это, согласитесь, семечки по сравнению с тем, что происходит рядом с нами. Или некоторые формы политкорректности, доводящие исходные посылки до

кромешного идиотизма. Начинается с чего-нибудь очень простого, скажем, с постулата, что женщины тоже люди (и это правда!), кончается Бог знает чем, попыткой из идейных соображений нарастить в английском, не знающем родов языке, флексию, — в языке, где она развита недостаточно развить все равно не удастся, так нет же, искусственно выкручиваются в угоду политкорректности. Полный абсурд, куда там древние греки!

— Елена, что за эмоции участвовали в интеллектуальном приключении, коим был перевод Флавия Филострата? Эпоха в книге роскошная, и отменный герой: маг, чудодей, странствующий праведник и философ, аскет, который, по характеристике, взятой мною из вашего послесловия, легко отказывался от сыра и кожаных сандалий, но не от каравана верблюдов и стенографа…

— …чем изрядно напоминает кое-каких современных персонажей, склоняющихся якобы к аскетизму и тратящих громадные суммы на психотропные средства, не обязательно наркотики. Аполлоний Тианский жил при двенадцати цезарях, жизнь тогда искривлялась гримасами ужасов — Калигула, Нерон, зато была интересней, чем в дальнейшем. Самого Аполлония я не люблю, он зануда, Филострат же прекрасный писатель, я готовлю сейчас второе, исправленное издание, надо было б по-русски опубликовать собрание его сочинений, но я сознаю, что это малореально, Филострата хотели перевести «абдемовцы», принявшиеся за подготовительную работу, и были посажены в лагеря, завершить книгу не удалось. Полвека спустя я приступила к тексту; браться за перекладывание стихов у меня большого желания не было, я выбрала «Аполлония» и перевела его с удовольствием.

— Как сложились в новых условиях судьбы представителей вашего круга, филологического и, шире, гуманитарного?

— Уместней всего ответить, что по-всякому. Кто-то умер, другие перебиваются на так называемую зарплату, если считать, что им ее платят, третьи эмигрировали и работают более или менее по профессии. В основном преподают, сидя в университетской глухомани, в дыре, в крохотных городках, нагрузки огромные, заняты до чрезвычайности, ни на что, кроме лекций и семинаров, времени не остается, отдыхают субботний год. Я уезжать не стала, было бы странно переводить Филострата на русский, обитая где-нибудь в Виннипеге. Но тот, кто шел в классическую филологию, догадывался, что на большие деньги рассчитывать не приходится.

— В прежние времена отдельные ваши собратья по цеху были почти что поп-звездами и сейчас вниманием тоже не обойдены…

— Разве? О ком вы, любопытно?

— Раньше, если не ошибаюсь, Аверинцев, сегодня, по тем же впечатлениям судя, Гаспаров.

— Аверинцев много лет в Вене, в Россию наезжает изредка. Он ведь ученый не строго академический, собственно научной работой его был перевод сирийских текстов; обладал Аверинцев незаурядным умением увлекать, зажигать публику, толпами валившую к нему, совсем еще молодому, на лекции, расцвет его популярности в прошлом уже. Гаспаров, вы говорите? По телевизору его не показывают, фотография в Интернете размером с почтовую марку, явно паспортная, в беседах имя это вспыхивает, ну и что толку? Поп-звезда — это нечто иное. За границу Гаспаров не уехал и у себя дома не затворился, он активен, участвует в разного рода мероприятиях. Топоров тоже в Москве и, по обыкновению, невидим. Другие из этого поколения переселились на Запад. Успенский — в Неаполь, Вячеслав Всеволодович Иванов — в Лос-Анджелес.

— Позвольте спросить, в какую сторону изменились ваши обстоятельства?

— Когда мне жилось лучше, сейчас или при советской власти?

— Именно.

— Сейчас лучше. Могло бы случиться, что и при старом режиме я защитила бы докторскую, была бы прилично устроена, но отсутствовала, как известно, свобода, и начисто лишали нас путешествий, поездок, что открылось в нынешние годы. Не просто в Лондон, в Париж, нет, в места поэкзотичней, и не по одному разу… При этом вокруг, в стране — гадость и ужас. Лодки тонут, города затопляет, разрешено ввозить ядерные отходы, но президент любим, он занимается спортом и знает немецкий язык. Больше всего меня поражает, что поддерживают его люди, как будто мне близкие.

— Из вашего слоя?

— В том-то и дело. Подозреваю, что они были не столько против советской власти, сколько против того, что не они являлись начальниками. Я опасаюсь заговаривать с ними о творящемся, это грозит разрывом отношений. Они утверждают, что им дорого единство России. А мне оно не дорого. Все империи рухнули, пора бы и нашей, пусть и у нас будут Бельгия и Голландия, в маленьких странах живется гораздо приятней, чем в исполинских, имперских. Когда я заявляю об этом, на меня смотрят как на предателя… В Америке по сию пору в воздухе разлит протестантский, квакерский дух, высокие ступени, в ресторанах подчас нет зеркал, негде причесаться. Удивительно: у них квакеры, у нас Батый и Александр Невский-мерзавец, чего

ждать от страны, в которой человек этот признан святым? Ничего не состоится, покуда государство будут считать выше общества.

— *Последние пару лет вы пишете также о современной словесности…*

— Это все Глеб (Глеб Морев, петербургский, поживший и в Иерусалиме, филолог, историк литературы, журналист. — *А.Г.*), это он меня заставляет писать…

— *За срок работы для журнала у вас составилась своя иерархия или карта русской литературы конца XX — начала XXI века?*

— Нет, я читаю несистематично. Но совсем не испытываю презрения к беллетристике наподобие Акунина, кое-что у него получается удачно, иные вещи похуже. До определенного момента мне нравился Сорокин, это было интересно, потом он стал одинаков, и читать уже как бы необязательно, скучно.

— *Уорхол признавался в любви к скучному.*

— Я не люблю.

— *Кто, если можно так выразиться, произвел на вас впечатление из числа иностранцев, ведь русским языком ваш читательский опыт не ограничивается?*

— Донна Тарт, которая десять с небольшим лет назад опубликовала 600-страничный, пользовавшийся спросом роман под названием «Тайная история», посвященный жизни молодых филологов-классиков. Самой писательнице было всего 26, и, надо полагать, исходя из объема первой книги, она и впоследствии, несмотря на успех, не писала по роману в год. В «Тайной истории» я нашла известные мне типы и положения, они и в далекой стране оставались все теми же, потому что приблизительно той же была и среда.

21. 06. 2001

ПУТЬ И ВЫБОР
Беседа с Александром Сыркиным

Александр Сыркин — известный индолог, исследователь и переводчик индийских классических текстов, в первую очередь упанишад, «Панчатантры» и «Камасутры», комментатор религиозного поведения (монография «Спуститься, чтобы вознестись»); ему также принадлежат пристальные разборы словесности XIX века и остроумные толкования неоконченных споров о Рихарде Вагнере — я назвал лишь некоторые из ученых занятий А. Сыркина.

Я напросился к Александру Яковлевичу в гости, в иерусалимскую, уставленную книгами квартиру, где разномастным изданиям внушен систематически образцовый порядок — по литературам, верованиям, направлениям. Приятно встретить знакомцев — брюссельского, скажем, Аврелия Августина, чей киевский дореволюционный предшественник когда-то иждивеньем межбиблиотечного обмена том за томом являлся ко мне в натуральном ли виде своем или превращаясь вдруг в микропленку; вот Асвагхоша, «Жизнь Будды», изумительно, на дилетантский мой вкус, пересказанная Константином Бальмонтом, 1913-й, если не путаю, год, обложка мышиного колера (выношу из читального зала, оставив в залог комсомольский билет); напротив греческие, римские историки, философы, поэты, немецкий романтизм, продленный следующим столетием, и это кроме множества специальных, недоступных мне корешков. У московских букинистов, поясняет собеседник, даже в 40-х удавалось купить Библию, закапанные воском «Четьи-Минеи», самые разные, не привечаемые властью диковины, но о книгах долгий нужен рассказ…

— Чем было вызвано решение стать индологом, довольно необычное для юноши тех самых, поздних 1940-х?

— Меня привлекало индийское миросозерцание, его этические принципы. Впервые я с ними знакомился по переводам некоторых памятников, по афоризмам в толстовских сборниках «Круг чтения», «Мысли мудрых людей на каждый день», позже по некоторым иноязычным источникам. Вероятно, это миросозерцание уже тогда наилучшим образом упорядочивало мой мир; находился я и под впечатлением восторженных строк Шопенгауэра, сказавшего, что упанишады были его утешением в жизни и будут в час смерти. Также с детства — увлечение античной Грецией, оно и возобладало при поступлении в

университет, хотя я чувствовал, что подлинный интерес мой связан с Индией, но индологического отделения в Московском университете тогда не существовало. Были, впрочем, в те годы и иные шатания. Учился я на классическом отделении, на третьем курсе стал специализироваться по санскриту и диплом защитил по санскритской литературе, после чего, однако, обстоятельства сложились так, что я оказался в секторе византиноведения Института истории. Первую, кандидатскую, диссертацию написал по византийскому эпосу, но к Индии тянуло все сильней. Институты востоковедения и истории находились в системе одного и того же отделения Академии наук, и мне удалось перейти к востоковедам. Думал, буду работать у Юрия Николаевича Рериха, незадолго до того приехавшего из эмиграции, — увы, он вскоре скончался, относительно еще нестарым, я не успел с ним как следует пообщаться, у меня о нем единичные приятные впечатления.

— Давайте обратимся вспять, к университету, там ведь вопреки всему преподавали незаурядные личности?

— О да, достаточно упомянуть Сергея Ивановича Соболевского…

— Он в самом деле был таким эксцентричным, каким его рисуют мемуары, к примеру гаспаровские?

— Видите ли, эксцентричность, мне кажется, здесь не совсем точное слово, но если центр тогдашней повседневности заполняла советская реальность, то Соболевский, разумеется, из нее выпадал. Это было, поверьте, настоящее чудо. Сергею Ивановичу шел тогда под конец девятый десяток, жил он в нескольких минутах ходьбы от университета, мы небольшой группой приходили к нему на уроки домой. Атмосфера филфака и вообще той эпохи, мыслимая как единственно возможная, исчезала словно по волшебству, и мы переносились в другой мир. Колоссальное количество книг; занятия иной раз сводились к их демонстрации с пояснениями. На стене — расписание поездов Московской губернской железной дороги за тысяча восемьсот восемьдесят какой-то год. Он, кстати, как мне рассказывали, за всю свою жизнь никуда не выезжал, однажды собрался было уже за границу, в Германию, но, доехав до Варшавы, был охвачен такой тоскою, что вернулся назад. Здесь, не исключено, преувеличение, даже вымысел, но ведь и легенды не случайны. Есть люди, в которых специфичная связь со «своим пространством» чувствуется очень сильно, и именно такое ощущение он вызывал. Соболевский нередко в качестве разного рода филологических иллюстраций и параллелей делился с нами словечками, оборотами, песенками из городского фольклора

второй половины XIX века, они звучали вокруг в годы его детства и юности. Помнится его мягкий, благодушный юмор. «Ну вот, друзья мои, — повторял он, — слушайте внимательно, а когда я помру — передадите своим ученикам». «Что вы, Сергей Иванович, — как-то возразил один из нас, — неизвестно, кто раньше еще». «Это правда, — неторопливо ответил он, — еще неизвестно. Но уж вряд ли все-то раньше меня помрете». Однажды приходим, а он увешан орденами и медалями, которые у него, университетского профессора, были. Что происходит? Он же не то что орденов — планок никогда не носил. «Да, друзья мои, к министру иду». И мы догадываемся, что оделся он в точности так, как этого требовал ритуал дореволюционных хождений к министру народного просвещения. Когда пришли чествовать его наши преподаватели — а он успел быть учителем решительно всех их — и стали петь дифирамбы, он сказал, что зря это они, нет за ним заслуг: он просто не может обходиться без работы, как пьяница без рюмки. И правда, дар, одаренность в чем бы то ни было уже по самому своему обозначению — не заслуга, разве что верить в учение о карме, о воздаянии за поступки в прежних существованиях. И именно проводниками Божьего дара смиренно ощущали себя многие великие, вспоминаются Фра Анджелико, Гайдн.

Из того же уничтоженного прошлого была наша учительница греческого, Жюстина Севериновна Покровская. Январь 53-го, «дело врачей», обстановка соответствующая, мы стоим в уголке коридора, на ее лице полное смятение: «Что такое? Я не понимаю. Это же сущее средневековье!» Александр Николаевич Попов, я сдавал ему домашнее чтение и предложил Апокалипсис, нашел у букиниста старое греческое издание начала XIX века. Он загорелся. «Только, Саша, никому не говорите, что за текст я у вас принимал». Но доволен был очень. Живо помню и Михаила Николаевича Петерсона, моего учителя санскрита — сына толстовского корреспондента, федоровца, кажется, одного из издателей «Философии общего дела». Познакомился я с ним еще до университета, в академическом санатории. Михаил Николаевич неплохо играл в теннис, и первое, чему он меня учил, — как держать ракетку и ударять по мячу. Учил довольно безнадежно и в этом случае совершенно без каких-либо последствий в моей жизни. К учению Марра относился он неприязненно, его поэтому не раз прорабатывали. После разгрома марровской доктрины ему полегчало, то был редкий случай, когда заслуженному ученому помогла идеологическая кампания. Как проходили эти проработки, я знаю не с чужих слов, моего отца, химика, сделали главным козлом отпущения в кампании

против идеализма в химии, и он столкнулся со всем, что в подобных ситуациях полагалось, включая предательство учеников.

— Вашими коллегами были люди, добившиеся славы в международной гуманитарной среде, как, например, Владимир Топоров, Михаил Гаспаров, Сергей Аверинцев. Позвольте я задам некорректный вопрос…

— Пожалуйста, вопросы могут быть любыми, в худшем случае я не отвечу (смеется).

— Размах исследовательской активности того же Топорова поражает настолько, что невольно полюбопытствуешь насчет уровня его подготовки в тех или иных отдельных областях — не в силах же один человек превзойти все науки.

— Насколько я в состоянии судить, уровень чрезвычайно высокий. Охват различных тем и ареалов огромный, от древних эллинов до кетов. Кстати, и здесь можно, мне представляется, говорить о ярко выраженном человеке «своего пространства». Михаил Гаспаров — ученый опять-таки весьма широкого диапазона и замечательно много сделавший, затрудняюсь сказать, кто в истории российской науки об античности сделал больше. Не говоря уже о вкладе в русское стиховедение. Я знал его мало, Аверинцева помню лучше…

— У него, пожалуй, ярче представлено начало проповедническое?

— Если уместно так выразиться, мировоззренчески-эссеистическое, да и в целом в гуманитарных науках элемент науки как таковой зачастую несколько смещен. У Аверинцева тяга к эссеизму проявляется заметней, чувствительней, чем у тех, кого мы назвали, ему суждено было сыграть едва ли не наибольшую роль в просветительстве, столь нужном российской жизни после культурной революции и закономерного одичания. В более отвлеченном плане понятно и влечение к, условно говоря, проповедническому тону и слогу. Эти вещи сидят глубоко, они в природе творчества. Человек по необходимости должен упорядочивать свой мир на самых разных уровнях — он упорядочивает мир своих представлений (наука), мир чувств (искусство), мир своих отношений с ближними (этика, социальные установления). Мы все это делаем, каждый из нас нуждается в систематизации своего опыта, это неотъемлемая наша жизненная потребность. Разница только в том, насколько деятельность эта выходит за пределы твоего личного существования — последнее связано уже с масштабом одаренности. И когда потенциал достаточен, являются ученые, художники, проповедники, религиозные учители, чья работа по

упорядочиванию своего внутреннего опыта обретает общезначимый, нормативный характер. Дань и началу строго научному, и умозрительному тоже естественна, она была у Эйнштейна, у Бора; принцип дополнительности, будучи распространенным на нефизическую сферу, что сделал сам его создатель, трактует как раз о дополнительности рационального и иррационального подходов.

— Научное общение играло ли в вашей жизни заметную роль?

— Такое общение в жизни моей и там, и здесь было, но сравнительно не столь интенсивное. Более регулярными, продолжительными и отрадными были беседы с моим другом (отнюдь не коллегой) физиком-теоретиком Генрихом Соколиком, человеком разнообразных духовных и эстетических потребностей, включавших философию, в частности буддийскую, поэзию, живопись, музыку — все на вполне незаурядном и крайне мне импонировавшем уровне понимания. Генрих тяжело и неизлечимо болел, прогрессировал паралич. Его, уже беспомощного инвалида, мать увезла с собой в Израиль. Он консультировал в Тель-Авивском университете, я навещал Генриха и по-прежнему, как в Москве, беседовал с ним на любимые наши темы. Между тем состояние его все ухудшалось, медицина не помогала. Его давно уже нет на свете, общение наше длилось 34 года — с того лета, когда я поступал в университет. Судьба была ко мне милостивой: я вырос в семье, где живо интересовались гуманитарными темами; отец мечтал в юности стать философом, а в дальнейшем благодарил Бога, что имел в Советском Союзе иную профессию. Правда, и он, как уже было сказано, не уберегся, добрались и до химии. Ну и книги я читал дома, что опять же было благом, в те годы выход интересов наружу мог стать роковым. Люди, собиравшиеся для того, чтобы читать об индийской философии — то, что с конца 50-х стали издавать легально, — попадали и в лагеря.

— Вы уехали из Москвы признанным ученым, нестесненно себя проявлявшим на том самом поприще, которому и хотели посвятить свою жизнь, вы относились к избранному гуманитарному слою. Что послужило причиной перемены судьбы, если даже не слома ее, на сей раз добровольного?

— Когда мне задают столь обычные в нашем положении вопросы, почему, дескать, я уехал, жалею ли я, раскаиваюсь ли, то для меня они звучат так же, как если бы спросили, почему мне уже не двадцать, не ошибся ли я, не раскаиваюсь ли в этом. Уход молодости заставляет о чем-то сожалеть, но ведь не рассматривать же неумолимое течение времени как результат собственного поведения и как же в этом «раскаиваться»?

Безотносительно к московскому моему статусу, к моим воззрениям, радостям, тревогам, симпатиям, я чувствовал, что приближается время отъезда, что это попросту предстоящий мне путь, к добру он или нет. До поры я затруднялся определить, когда это наступит, но будущее можно чувствовать и не датируя его, хотя и здесь встречаются исключения. При том и ощущение самого пути было стойким — ощущение того, что переживаемое на этом пути необходимо принимать как оно есть. Ну, к примеру, невыездной, не суждено увидеть Акрополь, галерею Уффици, порыться у букинистов на берегу Сены — но бывает и худший удел. Отъезд лежал на моем пути, и я чувствовал это в той мере, в какой мне дано было свой путь ощущать.

Мне вообще думается, что категория выбора, категория свободы воли, какой бы ограниченной ее ни представляли, — это всего лишь необходимый элемент того упорядочивания нашей этики, поведения, социальных связей, о котором я говорил. Если хотите, это своего рода полезный, для каких-то операций необходимый инструмент, важный и терапевтически. В этом категория свободы соответствует самой общей упорядочивающей функции религии, и не случайно она столь характерна для религиозной догматики. Но возможности выбора как произвольного предпочтения того или иного сценария — хотя бы в мельчайших деталях — я не ощущаю. Мысленный перебор сценариев представляется мне по определенным, возможно, не всегда ясным причинам нужной нам игрой. Это не сводится к детерминизму, к подчинению законам причинности, я имею в виду не детерминистскую заданность, но, скорее, принадлежность к высшему бытию. И в смысле этой нераздельной причастности ты уже, сейчас (изъясняясь, мы не можем не пользоваться временными категориями языка) слит с высшим началом, ты уже «свершен». А на этом уровне вопрос о выборе нерелевантен. И для меня в этом заключена несравненно более действенная терапия, чем в принципе выбора, — сколь ни полезен в ряде случаев этот принцип, если принять его, а затем поглядеть, что при этом творится в нашем мире, всегда и сейчас, здесь и повсюду, то есть от чего впасть в отчаяние.

Вероятно, изъясняясь не лучшим образом, но лучшего здесь, боюсь, не бывает, — высший религиозный опыт невыразим. У авторов упанишад читаем: «Оттуда отступают слова…» У Достоевского устами князя Мышкина сказано: «…вечно будут *не про то* говорить». Но потребность неодолима, и с незапамятных времен создается специфичный язык мистики просветления. Высшее начало пытаются выразить молчанием — что, кажется, было бы уместней всего, но в интервью этому не последуешь. Тут

и чистое отрицание, и совпадение противоположных признаков. В дзенской традиции ты не можешь когда-либо достичь единения с Буддой просто потому, что ты сам всегда — Будда. У христианского мистика не только я не существую без Бога, но и Бог не в состоянии мгновения прожить без меня. Иным, нежели как слитым со мной, он быть уже не может.

Если же вернуться к конкретным действиям, необходимым для процедуры отъезда, то я совершал их автоматически: увидел, ощутил (называйте это как угодно), что время подходит, вот я и выполняю. Приоткрылась очередная часть моего пути, дотоле скрытая, оттого я и действую. В какой-то мере даже отстраненно, несмотря на всю беспрецедентность этих поступков, на определенный риск, на вполне развитый властями инстинкт самосохранения. Но иного пути нет.

— В книге «Спуститься, чтобы вознестись» вы, опираясь на различные, далеко друг от друга отстоящие факты культуры, разбирали соотношение порока и раскаяния, греха и святости. Если я вас правильно понял, вы доказываете, что грех, преступление с необходимостью предшествуют достижению высших состояний души?

— Фатальной необходимости именно преступления я здесь не вижу. Я пытался проанализировать специфику пути к совершенству, включающего в себя компоненты унижения и насилия, они и становятся порой необходимыми предварительными стадиями просветленности. Отмечалось уже, что христианство как бы состоит из двух частей: это — грешник и святой, и один из аспектов исследования — тесная связь с более общими функциями нашего поведения, с удовлетворением садомазохистских компонентов психики; сочетание насилия, господства с подчинением, униженностью. Но уравнивать грех и преступление нельзя. Это демонстрируют тексты, относящиеся к разным религиозным и культурным традициям. Я рассматривал поведение византийского юродивого и, параллельно, индуистского аскета, подчас наставника. В индуистских текстах мы видим образы униженного ученика и жестокого наставника, причем изображение сходных отношений находим и в буддизме, где безжалостным учителем способен выступать даже сам Будда — идеал сострадания. И получается так, что грех, падение, «спуск» характерны в качестве этапов, ведущих к просветлению, не согрешишь — не покаешься. Тут, конечно, не апология греха (одна читательница даже была шокирована), просто показано, что падение является единственным порой средством на пути героя к совершенству. Впрочем, русская классика иллюстрирует и крайние случаи. У Достоевского речь идет как раз о

«преступлении». Для толстовского героя преодоление иных слабостей, допустим гордыни, оказывается недостаточным — требуется более серьезное нарушение табу. Таков отец Сергий — в черновом варианте он идет еще дальше, убивая соблазнительницу. Или император Александр Первый, если принять версию превращения его в старца Федора Кузьмича, — он чувствует прикосновенность свою к отцеубийству.

Любопытно, что византийский или русский юродивый при всей эксцентричности уступает в последовательности индуистскому отшельнику — определенных границ он все-таки не преступает. Но вот легенда об индийском царе, удалившемся в лес: к нему пришла тоскующая жена, и он снова сблизился с ней как супруг, но равнодушно, бесстрастно, а главное, не нанеся ущерба своему духовному уровню, ибо достиг такой ступени совершенства, что ему уже было безразлично, уступить или оказать сопротивление, он не видел разницы между этими двумя действиями. В христианстве я подобного не встречал.

— О Рембо говорили, что он перевернул каноническую последовательность греха и праведности; поэзия сделала его юность святой, после отказа от стихов наступили ущербные будни авантюриста и, предположительно, работорговца.

— Путь, наверное, может быть и таким, но соотношение это, при всех своих вариациях, не теряет универсальности. А в «Таис» Анатоля Франса, напротив, невозможность нарушить табу — удовлетворить страсть к покаявшейся куртизанке, которая умирает отшельницей, завершается гибелью героя, праведника, снедаемого вожделением и любовью. Исходный тезис как бы подтверждается от противного.

— Имелись ли у вас помимо исследовательского интереса к теме личные, психологические побуждения к работе над книгой?

— Пожалуй, не в большей мере, чем в рамках обычных закономерностей, о которых уже говорилось. И в этой книге, и в других я удовлетворяю соответствующую потребность — упорядочить какие-то свои представления, систематизировать мысли, чтобы, до известной степени, освободиться от них. И само содержание работы приносило удовлетворение в эстетическом и эмоциональном планах, быть может, и бессознательно.

— Оказавшись за железным занавесом, вы не отказывали себе в путешествиях, в том числе в Индию. Они на вас повлияли?

— В Индии я лишний раз убедился, что заложенный в нашей голове конструкт существенней, чем многое в непосредственном опыте. Я видел омовения в Ганге и сожжение трупов, росписи Аджанты, разглядел массу разных частностей, но все это не изменило сложившегося у меня образа страны. Некоторые детали,

конечно, подверглись корректировке. Обнаружилось, что индусы не так уж терпимы, чужаку войти в индуистский храм непросто, зато буддисты свою толерантную репутацию оправдали, я убедился в этом, путешествуя по буддийским странам — Цейлону, Бирме, Таиланду. Поразили нищета, грязь, калеки, больные на улицах Калькутты, Бомбея, оборванцы, пьющие из луж. Вскоре вслед за тем я побывал в Египте, и страна далеко не богатая показалась мне после Индии благоденствующей. Но Индия неодинакова — Север более тяжел, на Юге атмосфера спокойней, люди приятней, приветливей. Наверное, я особенно не изменил своего представления о стране еще и потому, что оказался там в 50-летнем возрасте, а не в молодости. А также и потому, что речь идет в моем случае прежде всего о картине древней Индии с ее духовностью, то есть о заведомой абстракции. Так или иначе, в каждом из нас заложено предварительное видение и создается необходимый нам конструкт, а соответствует ли он всем элементам опыта — уже не столь важно. Главное, чтобы этот конструкт работал.

И тогда люди держатся за него, охраняя изо всех сил свою модель мира — пусть речь идет лишь об отдельном ее кирпичике. Ради нее они сплошь и рядом пренебрегают элементарной логикой и этикой, игнорируют как будто однозначный, подчас трагический опыт. Что ж, у необходимого — свои издержки. Убеждать и спорить, как правило, бесполезно — только пробудишь естественную вражду у того, чьи устои колеблешь. Огромную роль играет при этом мифологизированное сознание, извечно присущее человеку, опять же безотносительно к его одаренности и морали. Все это помогает лучше понять многое, что творится вокруг; помогает оценить то невеселое суждение, которое давно повторяют на разные лады: человечество необучаемо.

29. 11. 2001